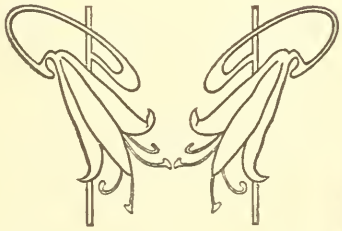
3 1761 00380046 3

Giovanni Battista Reggiori

BERNARDINO LUINI

Cenni biografici preceduti da una introduzione sui Magistri Comacini



ex libris
BAGLION

MILANO
Società Editrice A. DE MOHR & C.
Via Passarella, 3

ND
623
L85R4

Tipografia A. de MOHR & C. - Malnate (Varese)

Medaglia Commemorativa coniata nello Stabilimento Johnson - Modello di R. Gastelli.
Premiata alla R. Accademia di Milano.

Opera
Pubblicata a Cura
del
Comitato pel Monumento
a
BERNARDINO LUINI
in
Luino

I COMACINI

Quando i cittadini di Luino deliberarono l'erezione di un monumento al grande pittore che dal loro paese trasse il nome carezzevole e soave, mi parve che alla rievocazione della grande figura nel marmo dovesse precedere una rievocazione biografica, la quale raccogliesse in uno sviluppo organico gli sparsi frutti delle più recenti ricerche della critica storica ed artistica. Poichè se ai nostri tempi è così profondamente sentita l'ammirazione rispettosa verso l'opera d'arte e se nessuno oggi ardirebbe trasformare i frammenti d'una statua di Michelangelo in una bombarda come osò un principe, pur così moderno, quale Alfonso I d' Este, tuttavia le conoscenze artistiche sono pur sempre un privilegio di pochi e le glorie nostre e i nostri tesori non sono che una miserevole parte nel patrimonio intellettuale soggettivo del popolo.

Ma a questa opera di coordinazione e di raccolta non mi sospingeva solo il desiderio di illuminare in qualche modo i periodi più oscuri della vita di Bernardino Luini, ma la persuasione che il modesto lavoro fosse un inno di lode, una invocazione d'amore, un atto di fede verso la patria. La rico-

struzione di una vita eccelsa può ben avere un sì grande valore per chi voglia riconoscere nel genio, comunque si esplichi, una formazione naturale dovuta alle influenze del clima e della razza. E quando un simile principio ci ispiri, la biografia non è vana esercitazione retorica o arida teoria di date e di episodi, ma è incitamento alla perenne ansia del progredire, è garanzia delle forze naturali operanti alla nostra elevazione, è giustificazione delle più belle speranze e degli ardimenti più giovanili. Indugiandoci nei secoli lontani fra ombre di morti non siamo assenti della vita: la rimembranza batte come la biblica verga di Mosè sui marmorei sepolcri ove la stirpe profonda le più lontane radici e della stirpe fa zampillare e scendere fino a noi come un'onda ristoratrice l'elemento eternamente giovine e vitale. Così la glorificazione di Bernardino Luini è la esaltazione di questo cielo e di queste acque e di questi monti, mutevole paradiso di musiche e di colori, soave terra che pare si offra a' suoi figli in un perenne sforzo di bellezza e che nell'armonia delle acque e dei venti racchiude il ritmo incessante della poesia; ma vuol essere anche e principalmente la rivendicazione di questa nostra stirpe comacina, che alla serena bellezza dell'ambiente improntò l'inesausta attività artistica e che pertinace, indomita, ostinata come le roccie natali non permise che il giogo barbarico distruggesse colla libertà la fisionomia di un popolo.

E' solo attraverso otto secoli di storia artistica, dopo le meravigliose manifestazioni degli anonimi maestri comacini che si giunge al sommo della scala con il pittore della bellezza lombarda, col poeta della maternità, nato sulle rive del lago Maggiore, vicino a quelle valli dei laghi di Como e di Lugano che erano state vivai perenni di artisti. Nel territorio comacino che comprende la pittoresca regione dei laghi set-

tentrionali si osservano infatti tutte quelle fortunate condizioni oro-idrografiche che gli studi più recenti hanno dimostrato essere le più feconde produttrici di genialità. Sono i paesi di collina, a specchio di lucide acque, dall'aria sottile e salubre con qualche influenza della razza etrusca e greca, come la Toscana, il Veneto e la Lombardia verso i laghi, che occupano nelle statistiche degli studiosi il miglior posto. Che se il territorio comacino non si estolse al fastigio della fama questo fatto si deve alla parzialità dei primi storici dell'arte e dei pedissequi copiatori e allo scomparire della individualità del *magister comacinus* in confronto alla società cui apparteneva.

Ma nonostante questa ignoranza di nomi, nonostante l'ingiustizia dei primi che scrissero le storie dell'arte, nonostante la dispersione dei documenti e la noncuranza per quelli che rimangono, quanta luce di gloria rimane e si riversa dalla storia di questi primi e pertinaci assertori della bellezza, in Italia e nell'Europa, dall'evo medio al rinascimento! Sono essi che in un'età di barbarie e d'ignoranza, tra l'infuriare delle orde conquistatrici guidate da Odoacre, da Teodorico o da Alboino, conservano e tramandano con una pratica ininterrotta i precetti dell'arte antica: sono essi che nello smarrimento universale per l'annunziato finimondo compongono e insegnano un'arte nuova. Umili artieri randagi per le città d'Italia e dell'Europa, essi soli sapevano fra quelle turbe di rozzi soldati lavorare la pietra, intagliarla, edificare, dominare le correnti coi ponti e cogli argini, ricercar l'acqua nelle viscere della terra, innalzare un tempio. Essi davano ai dominatori i palazzi e le chiese, San Pietro in Ciel d'oro e San Michele a Pavia, San Zeno a Verona, Sant'Ambrogio a Milano, il Ponte delle Torri a Spoleto; in cambio ricevevano la

dignità di cittadini e la protezione delle leggi alle loro associazioni di muratori e di carpentieri, dagli editti di Rotari e di Liutprando.

Come i monaci cassinesi salvano nel sacro asilo dell'abbazia i Codici preziosi dell'antichità, illustrano i classici latini e greci, preparano il materiale della sapienza futura, acquistandosi il più alto titolo di benemerenza verso la civiltà, così i comacini — salvando e trasformando l'arte antica — « in una nuova, sapiente e bellissima a' tempi suoi, preparano dopo una serie di trasformazioni, quegli stili archiacuti, dei quali vanno si orgogliose Francia e Germania, e le maniere dell'arte nostra del trecento così ricche di artistiche varietà, così libere e così gentili e gettano le basi dell'architettura italiana di là da venire ». (C. Boito).

Questa stirpe creatrice dopo cinque secoli di predominio artistico, dopo aver avuto il monopolio dell'*opus romanum* e dell'*opus gallicum*, — dopo aver seguito colle sue schiere innumerevoli i longobardi fino all'estremo d'Italia, i Normanni nella Sicilia, Carlo Magno in Francia, San Benedètto e San Valfrido in Inghilterra, appena varcato il Mille, inesauribile come l'acqua de' suoi laghi e de' suoi fiumi, manda ancora durante tre secoli i suoi figli per ogni contrada d'Italia.

E' l'epoca in cui cessato il duplice incubo del Mille, e dei Barbari, riapparsi un'ultima volta cogli Ungheri e coi Saraceni, i Comuni vanno costituendosi, i commerci rinascono, i cittadini si sforzano di eternare nel monumento le aspirazioni della loro anima religiosa e l'orgoglio della ritrovata libertà. Ogni città d'Italia vuole la propria cattedrale. Ed ecco adunarsi il popolo coi magistrati e coi sacerdoti, deliberare che il monumento sorga, trovare il denaro e domandarsi poscia *ubi tanti operis designator, ubi tali structurae aedificator inveniri*

AUTORITRATTO DEL LUINI
Dettaglio de « La Disputa di Gesù » (Saronno)

posset — dove trovare il disegnatore di tanta opera, dove l'esecutore di sì magnifico disegno. E finalmente, per grazia di Dio, l'artista era trovato; era un *magister comacinus cum colligantes suos*. Giungeva nella città, vi impiantava il *laborerium*, vi si stabiliva con una coorte di compagni e di compatriotti che dipendevano da lui, che eseguivano i suoi ordini. Non altrimenti ancor oggi dalle valli del Lago Maggiore il più valente e il più vecchio muratore che il dialetto designa tuttora col nome di *maister*, parte accompagnato dai meno abili e dai più giovani a nome dei quali e coi quali assumerà lavori edilizi nella Francia o nella Germania. Giunti in una città i comacini vi rimanevano fino ad opera compiuta: morto il padre, il figlio succedeva nella direzione dei lavori; talora il comune li voleva per premio cittadini e molti non tornavano più al paesello natale e rimanevano, capostipiti d'una progenie d'artisti che doveva glorificare la patria d'adozione.

Quale amore profondo e puro e tenace verso la loro arte e verso la loro opera, per rimanervi così legati in vita e in morte! Chi non legge con un intimo commovimento le epigrafi che li ricordano con umili parole ai posteri? quella per esempio della cattedrale di Trento: « Nell'anno del Signore 1212, l'ultimo giorno di febbraio incominciò l'opera di questa Chiesa maestro Adamo della diocesi e del circuito di Como; fabbricarono con maestria egli e i suoi figli e i suoi nipoti all'interno e all'esterno di questa chiesa, colle aggiunte; egli e la sua prole giacciono quì sotto nel sepolcro. Pregate per loro ». Più meraviglioso è l'esempio di Modena, ove i comacini lavorano dal 1099 al 1322 e una sola famiglia vi profonde architetti e scultori, da quel Lanfranco da Ligurno - che lavorò al chiostro di Voltorre presso il Lago natio - a quel suo pronipote Arrigo che a due secoli di distanza compiva

la gran torre della Ghirlandina, qualche lustro prima che Giotto ideasse il campanile di S. Maria del Fiore.

Come ogni cattedrale aveva a fianco il laborerium, così ogni città aveva allora una associazione di comacini. Chiamati con definizione vaga lombardi e dal volgo persino tedeschi, gelosi del loro buon nome collettivo più che della gloria personale, essi lasciarono del loro passaggio manifestazioni collettive nei nomi, nelle tradizioni, nelle opere. La loro dimora prolungata nella città ove lavoravano e alla quale rimanevan legati dalle acquistate ricchezze, la cittadinanza che vi conseguivano e che essi per un legittimo orgoglio e per un delicato riguardo aggiungevano al loro nome, hanno potuto trarre in errore gli storici che tolsero alle colleganze comacine lo splendore di molti, di troppi nomi. Ci parrebbe certamente indegno gingillarci nello stabilire che per esempio Francesco di Giorgio Martini se ebbe cittadinanza senese, era tuttavia un magister comacinus, poichè al postutto o senese o comacino il grande architetto è pur sempre gloria italiana; ma se moviamo lamento delle inesattezze continuamente ripetute si è perchè da esse ne venne una non completa valutazione dell'importanza artistica di tutti in generale i magistri comacini.

Giuseppe Merzario scrisse a questo proposito un'opera poderosa di documentazione e di critica seguendo i magistri comacini nella loro storia dal 600 al 1800, operanti in ogni ramo dell'arte, in ogni regione di Italia — dal duomo di Milano alla certosa di Pavia, dal San Geminiano di Modena al San Francesco d'Assisi. Quì in Assisi, nella dolce vallata umbra ove il serafico Francesco favellava fraternamente cogli alberi e col sole, venne dai laghi lombardi quell' Iacopo Tedesco, che Firenze volle suo cittadino e che il Vasari asserisce pa-

dre di Arnolfo architetto del duomo — e progenitore di Brunellesco.

E' appunto questo stabilirsi di magistri e di colleganze comacine nelle varie città italiane che spiega come la storia dell'architettura del 400 sia la narrazione di una lotta continua e fervida fra lo stile pittorico e lo stile classico, tra i fantastici e i puristi, fra i comacini insomma e i fiorentini, vittoriosi definitivamente dopo centoventicinque anni di lotta, a partire dal 1525. Ma durante questo periodo quale abbondanza di comacini, dovunque!

A Venezia la famiglia dei Buono dapprima, poi Antonio Riccio che minacciava di non proseguire la fabbrica del palazzo ducale se fossero partiti da Venezia i tagliapietra lombardi, ultima la dinastia dei Lombardo, Pietro, Antonio, Tullio, Sante, e i Lombardo-Solari e Sebastiano Zuccato di Ponte Valtellina, uno dei maestri di Tiziano; a Padova Bartolomeo Bellano e Andrea Riccio, a Verona i Sanmichele da Porlezza, dei quali il più celebre, Michele, compiva la stupenda facciata del Duomo di Orvieto. Nello stesso tempo a Ferrara, nella reggia degli Estensi, alla torre del duomo e dalla Certosa del Duca Borso, uno stuolo di architetti e di scultori: i Frisoni, i Bregno e un Giacomo da Barasso e i Muttoni da Leggiuno; le vecchie carte dell'epoca ricordano opere e nomi dei nostri a Bologna, ad Urbino, a Fano, a Gubbio, a Perugia, a Foligno, negli Abruzzi, a Napoli e nella Sicilia ove il rinnovamento dell' arte e il suo fiorire per un secolo e mezzo sono merito di una famiglia, quella dei Gaggini. Che più? Quando sale al trono pontificio quel primo grande restauratore della città, come lo dice il Gregorovius, che fu Nicolò V, l'uomo che voleva far di Roma il monumento imperituro del papato, quali sono gli operatori de suoi piani grandiosi? Tre comacini: maestro Beltramo da Varese,

maestro Pietro, suo nipote, maestro Paolo da Campagnan
E dopo questi che furono tra i primi venuti in Roma, quan
ne seguirono! I toscani che erano i più vicini accorsero
fretta appena le grandi opere incominciarono, ma poco pe
volta l'elemento lombardo li superò, pose le tende in Rom
e ve le mantenne per secoli.

Non è forse da ricercarsi in questa concorrenza econo
mica, in questa competizione per l'appalto dei lavori, oltr
che nella diversità delle tendenze artistiche, delle ideali
estetiche, la ragione di quell'antipatia sorda, ma evidente deg
scrittori d'arte fiorentini verso i lombardi? Non è per quest
diffusa animosità di artisti che il Vasari tace o attenua
merito dei lombardi o lo toglie loro per attribuirlo ad altri
Non è questo covato rancore che ad indicare un sistem
sleale di concorrenza aveva suggerito ai fiorentini l'aggettiv
di « *lombardesco* ? » Così Benvenuto Cellini nella sua Vi
raccontando d'una bega col Primaticcio si lamenta che co
stui « non gli essendo bastato la vista di fare con le sue man
a gara meco, prese quell'altro lombardesco ispediente »
svilirgli le opere. Vero è che il Cellini nella sua Vita no
ha buone parole che per un milanese solo, che gli era mae
stro, il Caradosso: degli altri orefici lombardi, Tobia, Gai
Pompeo soggiunge sempre che sono le più presuntuose best
del mondo e li descrive come vili o come scampati da galer
Per suo conto ne ammazza uno; in isbaglio, avverte. Ricc
vera in casa di Albertaccio del Bene e dice che « li giovan
d'ogni nazione correvano a lui per confortarlo e per offrirgli
dai Milanesi in fora. » Quest'ira traeva fors' anche le origin
dal monopolio tentato per sì lungo tempo nelle arti dall
colleganze comacine. Queste associazioni custodivano con ge
losia i secreti del mestiere; bisognava divenire colligantes

LA SPOGLIA MORTALE DI S. CATERINA
(Milano - Pinacoteca di Brera)

entrare nella loggia per apprenderli. Quando a Venezia gli scarpellini si unirono in corporazione e dettarono il loro statuto d'arte ai 25 Ottobre del 1491, chiedevano « che quando si fa capitolo quelli che entrano siano tutti veneziani e non milanesi » perchè i milanesi « non vollero insegnar a niuno de li nostri subiecti ».

Indipendentemente dall'eccellenza degli artisti che fiorirono allora in Toscana, non vi era forse in questo fatto quanto bastava per far pencolare le bilancie della simpatia verso quei geniali fiorentini che dei secreti della loro arte facevan getto da grandi signori? E il persistere di una forma d'associazione rigida, disciplinata, chiusa che comprimeva l'individualismo sotto il peso della tradizione, in tempi di così grande diffusione dell'arte e di rinata civiltà, non era un mezzo di isolarsi, di allontanare le giovani energie, di lasciare più libero e incontrastato campo all'espandersi di nuove scuole all'affermarsi di artisti indipendenti dalle vecchie colleganze? Ed ecco spiegate le inesattezze, le omissioni, le bugie, la noncuranza che tradirono la fama dei nostri, ecco perchè, volendo conchiudere con un esempio luminoso, le costruzioni della Roma papale, sorte sotto Martino V, Nicolò V, Pio II, Giulio II — furono sempre sulla scorta del Vasari attribuite ad artefici della Toscana, a Giuliano di S. Gallo — a Baccio Pontelli o a Giuliano di Maiano, mentre architetti e scultori di quelle opere erano comacini. Il Muntz nel suo volume « Les Arts à la Cour des Papes » trascrive elenchi interminabili di nomi la cui patria è pur sempre nel territorio comacino. Così Nicola da Varese, Giovanni da Bellinzona, Lione da Como, Antonio da Cannobio, Manfredo da Vedano e via, via, e sovra tutti Paolo da Campagnano e Giacomo da Pietrasanta e Andrea da Arzo e Giovanni dei Dolci e i sei chia-

mati da Bramante, quando senza tregua nè posa, alla luce del sole e delle fiaccole, la basilica di San Pietro doveva ergersi, fiorire all'ansia del vecchio soldato Giulio II. E vennero i sei magistri architetti chiamati dal Bramante e i registri vaticani ci hanno tramandati i loro nomi bizzarri e senza pretese: erano Guelto, Gabriele il Moro, Ungarino il frate, Giacomo e Giorgio di Francesco da Como e Antonio il Foglietta da Milano.

Ma vi è una ragione ben più grave per chiarire questa generale oblivione dei comacini nell'istoria dell'arte, persistente ancor oggi dopo che una rivendicazione era imposta dalle più recenti scoperte di archivio. L'emigrazione dal territorio natale, temporanea o duratura che fu la caratteristica di queste popolazioni e la causa della loro gloria, li obbligò anche a perder la loro qualità di comacini e a confondersi con gli abitatori delle città dove immigravano.

Nel territorio comacino nessuna città potè assurgere neppur lontanamente alla potenza ed alla ricchezza di Milano, di Venezia, di Firenze, nè una corte splendida come quella dei Medici o degli Sforza o dei Gonzaga e dei papi divenne centro di mecenatismo, asilo di artisti, ritrovo degli ingegni più acuti del tempo.

I comacini non poterono creare nella loro patria istessa una loro scuola attorno alla quale raggrupparsi e che fiorisse per virtù di tradizione e per impulso d'ambiente oltre che per l'iniziativa di sempre nuove energie. Non è esagerato affermare che se un centro popoloso e ricco quale Firenze o Venezia o Roma si fosse sviluppato nel nostro territorio, i comacini avrebbero conteso molto più a lungo il primato artistico ai fiorentini. Poichè infatti nonostante una loro condizione d'inferiorità assoluta quale era quella di dover esplicare

la loro artistica attività in centri stranieri, disgiunti gli uni dagli altri, forzati ad un adattamento sempre nuovo, impossibilitati a creare una scuola unica, i comacini dopo avere come architetti e come scultori tenuto il campo durante il medio-evo furono dai primordi del rinascimento fino al suo trionfo aureo i fieri competitori dei fiorentini, dapprima seguendo un diverso ideale artistico, poscia vinti adattandosi allo stile dei vincitori.

La storia dell'arte nel quattrocento non può trovare che due scuole nell' architettura e nella scultura; la toscana e la lombarda. Le scuole venete e la senese e la romana non si differenziano dalle altre che per varianti dovute all' ambiente e che non toccano alle forme essenziali della scuola. Ora non è difficile vedere che gli artisti operanti allora a Milano, a Venezia, a Siena a Roma sono comacini.

Il Muntz nell'Arte Italiana del quattrocento nota come in questo periodo i fiorentini combattano dovunque per imporre la loro arte ed enumerando le città dove più difficilmente riuscirono a trionfare, attribuisce questa difficoltà alle accidentalità del terreno. E certo non vorremmo negare che lo stile gotico si adattasse meglio ai paesi di montagna che a quelli di pianura per la sua dissimmetria e per la sua ricerca del pittoresco; ma giova anche rilevare che le città le quali più resisterono ai fiorentini furono precisamente quelle che per il passato e allora accoglievano più numerose le maestranze comacine.

Non è necessaria questa dimostrazione per il Veneto e per la Lombardia. A Venezia delle vere dinastie artistiche comacine si succedono nella creazione di palazzi e di chiese meravigliose; il più grande architetto veneto del quattrocento è Antonio Rizzo, veronese, come si continua a stampare

nei manuali, comacino come era provato senza ricorrere a documenti d' archivio dai versi del contemporaneo G. B. Giovio :

Un riccio nel contado all'età nostra
Nacque di Como che fu buon scultore
e l'opre di costui Venezia mostra.

E assieme al Rizzo, i Lombardo, il Bellano, il Briosco, i Buono. I loro paesi d'origine sono Bissone, Carona, Melide, Porlezza, Campione, la Valtellina.

Se da Venezia passiamo a Milano, sono i comacini Guiniforte Giovanni, Cristoforo Solari, Benedetto Briosco, Caradosso Foppa, Andrea Fusina, i Mantegazza, i Rodari, Pietro da Breggia che circondati da una coorte di scultori comacini quali ci son rivelati dai registri delle fabbriche del Duomo e della Certosa, presiedono in Milano, in Pavia, in Monza, in Como all' erezione dei monumenti più gloriosi dell' epoca. E dal territorio comacino partono i Carloni da Rovio e i Gaggini e i Carloni da Scaria per la Liguria e per la Sicilia.

Abbandoniamo l'Italia settettrionale ove questo assoluto predominio dei comacini è così evidente e così spiegabile. Seguiamo l' espandersi della mirabile arte nuova del Rinascimento da Firenze per le città della Toscana e dell' Italia. Quale periodo di fervore!

Correvano l' Italia apostoli nuovi e la conquistavano a colpi di scalpello. Firenze novella Atene come da pieno ventilabro profondeva con l'arte la civiltà sua alle città sorelle. Una sola città di Toscana, Siena, scrive il Muntz, sembra sfidare questi invasori di nuovo genere e Siena è appunto la meta di colonie comacine numerosissime. La repubblica ac-

MADONNA IN TRONO COL BAMBINO
S. Antonio e S. Barbara - (Milano Pinacoteca di Brera)

coglie ben volentieri i comacini e li fa suoi e li sorveglia con affetto geloso.

Rimangono documenti bastevoli per la nuova tesi e furono riprodotti dal Merzario. Ricorderemo solo la lettera del 25 Maggio 1421 colla quale i signori della Repubblica — *non parvo inclinati di lectionis affectu* — raccomandano al duca di Milano il maestro Leone, cittadino senese, *de Plaza Cumarum* — da Piazza su quel di Como — il quale rimpatria per rivedere la famiglia.

E' questo predominio dei comacini che spiega l' ondeggiare dell'architettura senese tra i ricordi del passato e le seduzioni fiorentine e lo avere adottato i senesi per i primi quelle logge aperte, i cui più antichi esempi sono la loggia degli Osii in Milano, eretta nel 1316 e la loggia dei Lanzi in Firenze, opera del comacino Benci da Ciona, attribuita ancora a dispetto della verità storica, all'Orcagna.

Siena ospitava allora i comacini Lando di Pietro, Martino di Giorgio da Varenna, Andrea Bregno e Francesco di Giorgio Martini, il quale sviluppando i princípi del Brunellesco, disseminava la Toscana ed il dominio papale di chiese, di palazzi, di fortificazioni.

Ingegnere militare, ingegnere idraulico, diplomatico, costruttore di ponti, scultore ed architetto, commenatore di Vitruvio, onorato e ricercato da Ludovico il Moro, dal duca di Urbino — dal Duca di Calabria, inventore delle mine per l'assedio delle fortezze, scrittore di un trattato di architettura civile e militare, questo comacino multanime è un eloquente dimostrazione dell'altezza alla quale sarebbero giunti i comacini se come lui, con uguale larghezza di spirito, con uguale modestia, abbandonando ogni preconcetto ogni ira di concorrenti essi fossero andati incontro ai rivali fiorentini forniti di

una coltura di gran lunga superiore alla loro, sollecitandone gli insegnamenti.

Più difficile accesso trovò il Rinascimento fiorentino nella montuosa Umbria e per la natura degli abitanti — spiriti lenti e melanconici — come vuole il Muntz — e per l'abbondanza di maestri comacini ai quali ricorsero per i loro monumenti Gubbio, Città di Castello ove Elia di Bartolomeo lommardo cominciava nel 1488 la costruzione della cattedrale, Perugia che affidava la erezione del Palazzo nel 1472 a due maestri lombardi e chiamava nel 1467 il Bellano per la statua di Paolo II.

Nel 1475 una convenzione fra i delegati del Comune e le maestranze operaie è firmata da trentun maestri — *omnes de provincia lombardiae.* E i due eletti fra loro a procuratori più esplicitamente sono indicati — m. Giovanni da Melide e m. Antonio di Giacomo del lago Maggiore. E comacini ancora lavorano a Todi, a Spello, a Castel Rangone, a Spoleto.

Queste città ci richiamano alla mente alcune opere che furono attribuite al sommo Bramante, costrutte a cominciare dagli ultimi anni del quattrocento, da maestri comacini. Giova osservare come alcuni di questi maestri, Ambrogio di Antonio, per esempio, venissero chiamati da Urbino ove dimoravano dopo esservi discesi dal veneto assieme a quel Luciano di Laurana — Architetto della meravigliosa reggia del Montefeltro — e primo maestro di Bramante. Non è forse eloquente una tale constatazione per riguardo alle origini dell'architettura che si volle chiamare bramantesca ? Provenivano i comacini le cui opere a Città di Castello, a Todi, a Spoleto, a Foligno furon ritenute del Bramante, pur risalendo al 1490, da quei paesi del Veneto e della Lombardia ove qualche

particolarità, qualche concetto informatore del nuovo stile già era apparso in alcune chiese milanesi come nel S. Gottardo e nella Cappella Colleoni di Bergamo, dell'Amedeo, già compiuta nel 1475.

D'altra parte, per quanta tenacia di tradizione potesse essere negli artisti comacini, il rinnovamento dello stile lombardesco per opera della grandiosa severità dell' architettura romana, doveva essere imposto dal gusto dei mecenati, ispirati dagli umanisti, spronati dagli esempi fiorentini, e in parte dalle prime opere didattiche comparse per opera di Leon Battista Alberti (1452) del Filarete (1464). Questa influenza dell'ambiente e del grandioso movimento umanistico appare ben chiaro, quando si consideri l'arte predominante in quel tempo a Roma e nell'Italia meridionale dove la grandissima parte degli artisti era comacina.

Sembra che nel loro pellegrinaggio i comacini seguissero vie diverse a seconda del paese di origine. Da Como e dalla Valtellina movevano verso il Veneto, la Dalmazia e di là verso Roma; dal lago Maggiore verso il Piemonte e la Liguria e verso Milano. Gli artisti che avevan dimorato qualche tempo nel veneto erano i più pronti alle innovazioni classiche.

E questo ci spiega il classicismo di Luciano di Laurana, di Giovanni Dalmata, di Domenico di Capodistria, i primi due probabilmente, l'ultimo certamente comacino. D' altra parte era una necessità per i comacini accettare le tendenze artistiche dei loro mecenati, se volevano riuscir vittoriosi nella concorrenza con i maestri toscani. Roma e Napoli ebbero pure nel quattrocento un' architettura toscana per opera di maestri comacini. E' notevole che questo fervore di romanizzamento abbia influito sulla tradizionale arte dei comacini

nel senso di condurli ad un' arte che per la sua analogia per la sua simiglianza colla bramantesca ha fatto attribuire all'urbinate una quantità di costruzioni loro dovute. E' questa se ve ne fosse bisogno una nuova riprova dell'assurdità commessa da coloro che vorrebbero attribuire ad una persona sola, sia pure così genialmente eccelsa come quella di Bramante, il merito di rinnovamenti artistici che sono sempre l'opera lenta, graduale, talora inavvertita di una generazione. E' questa manìa di sintetizzare in un nome ed in una data l'evoluzione storica dell'arte che ha tolto così grande parte di gloria ai comacini e che ha riempito la storia artistista di contraddizioni, di misteri e di anacronismi.

Così per l'attribuzione di S. Maria delle Grazie: così per quella del palazzo della Cancelleria che segnerebbe secondo il Muntz, il passaggio di Bramante dalla maniera lombarda alla maniera classica. Il Geymûller non avrebbe avuto ragione di meravigliarsi delle due o tre maniere usate simultaneamente dal Bramante, se avesse saputo che il palazzo della Cancelleria non potè essere per ragioni cronologiche dell'architetto allora dimorante in Milano. Abbiamo già ricordato a proposito di Roma l'opera di E. Muntz che sfata moltissime leggende vasariane, riportando i nomi dei comacini ai quali vanno attribuite le opere compiutesi sotto i pontificati di Nicolò V, di Pio II, di Paolo II, di Sisto IV. L'opera di quest'ultimo pontefice è davvero imponente per varietà e per magnificenza. La cappella Sistina, le chiese di Santa Maria del Popolo e di Santa Maria della Pace, l'Ospedale di Santo Spirito, San Pietro in Montorio sorgono per suo volere; riedifica venti basiliche, il ponte Sisto, la fontana di Trevi, il palazzo del Campidoglio, restaura la biblioteca Vaticana, ristabilisce l'ufficio dei « magistri-viarum » per aprire nuove vie, selciare,

GESÙ DISPUTANDO COI DOTTORI
(Saronno)

allineare le antiche, innalza le rocche di Tolfanella, di Città di Castello, di Santa Marinella. A questa impresa gigantesca gli si dà quale unico ausiliare il fiorentino Baccio Pontelli, ma i documenti storici rintracciati dal Muntz rievocano i nomi ignorati dei comacini. Ed ecco Antonio da Cannobbio e Francesco da Como e Giovanni Piccirino da Varese attendere alle rocche: Giovanni da Como presiedere alle vie: Primo da Como al sacro palazzo, Manfredo lombardo e Paolo da Campagnano al ponte Sisto, e ancora Remigio di Valtellina, Giovanni lombardo, Francesco da Travinsago.

Non giova dilungarsi nelle citazioni. Potremmo in un lungo cammino traverso tutte le città italiane scoprire maestri e colleganze comacine, i cui nomi compaiono a fianco delle opere più insigni durante il Rinascimento. Ma sarebbe una ripetizione delle opere altrui. Piuttosto è utile trarre la conclusione dai molti fatti ricordati e che se si collegano fra loro possono rivelare una importanza affatto nuova e misconosciuta dei comacini nell'architettura e nella scultura, dal medio evo al periodo trionfale del Rinascimento.

Riassumiamo:

I comacini mantennero una supremazia incontrastata nella architettura e nella scultura, dall'epoca longobardica fin verso il 1300. Creatori dello stile lombardo dalle sue forme più arcaiche alle più pure, essi stessi lo diffusero dall'Italia alla Francia alla Germania all' Inghilterra, con Guglielmo da Volpiano e Lanfranco da Pavia operanti in quei paesi dal 1018 al 1100. Il nome comacino va congiunto alla edificazione della basilica ambrosiana « regina delle chiese lombarde », alle Cattedrali di Trento, di Bergamo, di Modena, di Cremona, di Ferrara, di Borgo San Donnino, di Fermo, al San Zeno di Verona, al Sant'Andrea di Pistoia, al

San Ciriaco d'Ancona, al San Settimio di Jesi, al palazzo comunale di Arezzo e di Jesi a Castel Capuano a Castel dell'Uovo a Napoli, alle prime chiese e ai chiostri di Milano, di Como e del loro territorio. E' il periodo meraviglioso di Giorgio e di Guido da Como, della Famiglia dei Buono, di Guglielmo, di Nicolao, di Filippo, di Jacopo, di Bonino, campionesi, che si eternano colla meravigliosa Arca di Sant'Agostino e col sepolcro di Causignorio e degli Antelami fra i quali è Benedetto, quegli che due anni dopo la battaglia di Legnano scolpendo a Parma la Crocifissione vi figurava simbolicamente e con animo patriottico la disfatta del Barbarossa e terminava in Milano la gloriosa carriera artistica con il monumento equestre del podestà Oldrado da Tresseno. Così riappariva in Milano dopo sette secoli la statua equestre, il monumento eroico per eccellenza, per opera del più grande scultore romanico dell'Italia.

L'architettura italiana trapiantata in un suolo adatto dai comacini si arricchì di nuove ispirazioni, condusse alla creazione dello stile archiacuto, tornò con essi in Italia per ingentilirsi. I comacini riaffermano colla architettura gotica la loro supremazia e cominciano quel grande duello coi futuri trionfatori dell' arte italiana, i fiorentini, in talune regioni resistendo accanitamente alle innovazioni classiche, in altre precedendo i fiorentini nel neo-classicismo. Queste affermazioni trovano sostegno in molteplici fatti, e innanzi tutto: nelle colonie comacine stabilitesi nella maggior parte delle città italiane, in continuo rapporto col territorio natale, dal quale sempre nuove forze venivano a rinsanguare la colonia. Queste colonie avevano statuti e ordinamenti interni particolari. Il loro scopo era l'esercizio dell'arte architettonica e scultoria. Formavano delle associazioni alle quali da alcuni si

attribuisce l'origine della massoneria. Di queste società che durarono nei secoli rimangono documenti. A Bologna aveva stanza nella chiesa di Santo Stefano: *Nobilis lombardorum militaris societas erecta* M G L X X. Altre colonie colla loro Scuola e Laborerium risiedevano a Trento, Cremona, Parma, Modena, Venezia, Siena Orvieto, San Severino, dove era un loro cimitero colla iscrizione; Fratres comacenti, a Roma, Napoli, nella Sicilia.

Quivi diedero il nome a molti paesi; Carona, Gagliano, Novara, Piazza, Paderno, Sala, Palazzolo, Scopello. Queste colonie furono i primi nuclei artistici che sorgessero nelle varie città italiane. E logicamente a queste colonie debbono ascriversi fino al momento in cui incomincia l'invasione dei fiorentini tutte le manifestazioni artistiche. E' noto infatti che i comacini non insegnavano i secreti dell'arte, ma la scuola e il laborerium erano riservati ai colligantes. Il comparire nella storia dell' arte di artisti indicati come originarii della città o della regione ove le opere si compivano è dovuto al fatto che i maestri delle colleganze comacine erano premiati colla cittadinanza della città, ove spesso fissavano stabile dimora. Così le ricerche più recenti hanno stabilito che Francesco di Giorgio Martini era comacino, che Domenico di Capodistria era della valle di Lugano, che i Lombardo di Venezia provenivano da Carona, che i Sanmichele, abitanti in Verona, erano di Porlezza.

Tal altra l'artista era designato unicamente col nome della regione — Mediolanensi — come in tempi anteriori si dicevano semplicemente tedeschi, come Iacopo da Campione, o dal luogo di provenienza. Queste denominazioni così poco precise quando non sono false hanno ingannato gli storici e solo in parte poterono esser rettificate dagli studiosi postisi

a lunghe pazientissime ricerche. D'altra parte la stabilità delle colleganze comacine nelle varie città italiane, i caratteri particolari della scuola, la presenza di artisti accertati quali comacini a fianco di altri la cui origine è incerta, l'esperienza degli errori già dimostrati, la documentata ostilità verso i comacini da parte dei nuclei artistici che si andavano allora formando nelle città italiane, ci autorizzano a ritenere comacini moltissimi che le iscrizioni del tempo o l'affermazione di qualche contemporaneo vorrebbero originarii o dalla Dalmazia o da Siena o da città che non avevano avuto mai alcun sviluppo artistico se non in virtù e per la presenza di comacini.

Questa diffusione di comacini per tutta l'Italia spiega la lunga battaglia fra lo stile gotico e il classico, terminata colla vittoria dei fiorentini nel cinquecento. Ed è allora che il numero dei comacini va diminuendo nelle città italiane. Essi sono vinti definitivamente e si ritraggono nell'Italia settentrionale. Gli artisti più ricercati sono allora i toscani e i loro imitatori. Ma prima di aver perduta ogni supremazia essi diedero prova della loro genialità inesausta iniziando quel rinnovamento dell'architettura che dal nome di Bramante fu detta bramantesca, specie per opera dei comacini che dal Veneto e dalla Dalmazia giungevano assieme a Luciano di Laurana in Urbino e nell'Umbria e in Roma. Coglievano la vittoria ambita i fiorentini per merito di genii singolari e in virtù di un apostolato fervoroso, quando le nuove condizioni della civiltà rendeva più facile l'eternare il loro merito negli scritti e nella stampa. E coloro che ne scrissero le lodi, abbagliati fors'anche dallo splendore non mai visto di genialità mirabili come Brunellesco, Michelangelo, Leonardo, Raffaello, dimenticarono otto secoli di storia a favore di una stirpe

CRISTO LEGATO ALLA COLONNA
(Milano - Chiesa di S. Maurizio)

sorella. Ma non poteva tardare la rivendicazione per coloro che nel Duomo di Milano si eressero il monumentum aere perennius, il monumento senza uguali nel mondo, la trasparente montagna di marmo ornata di migliaia di statue e che crearono nella Certosa di Pavia, nella incomparabile Certosa, il Pantheon della scultura lombarda ove i maestri più abili lasciarono il loro capolavoro.

Questi architetti e scultori, questi artisti che furono eccellenti nell' intaglio, nella miniatura, nella oreficeria, nel ricamo, non raggiunsero uguale altezza nella pittura se non molto tardi, quando Firenze aveva già iniziato la conquista suprema con una schiera di grandi, Paolo Uccello, il beato Angelico, Masaccio. Eppure l'arte del dipingere aveva avuto cultori nel territorio comacino fin dal medio-evo più fondo, fin da quando nell' 823 l'annalista francese Aimoino scriveva con ammirazione della Madonna dei Miracoli, dipinta nel battisterio di S. Maria del Tiglio in Gravedona e il longobardo re Desiderio faceva dipingere in Civate la Chiesa di San Pietro in Val d'Oro.

Modesti avanzi di una ignorata diffusione della pittura sono gli affreschi in S. Ambrogio e quelli di Sala Comacina e di S. Vincenzo di Galliano ove si fece ritrarre intorno al Mille il vescovo Ariberto e testimone è pure quel trattato di Ruggero lombardo, il monaco Teofilo — de omni scientia artis pingendi — che cominciava colle parole: Incipit tractatus *lombardicus* qualiter temperentur colores...

Miseri avanzi e meschinissime prove per uno spazio di secoli, ma sovrabbondanti per chi consideri l'immanità delle catastrofi che si abbatterono su questa regione in quell'epoca di inaudite ferocie. Nessun paese forse mancò al saccheggio e alla distruzione in quello scatenarsi selvaggio di fazioni, di

sette, di partiti, in quell' anarchia improvvisa succeduta al cessare dell'unica ragione di tregua che era la paura del finimondo, in quel violento infiammarsi di volontà dominatrici che trascinarono villaggi e città nelle necessità tragiche della loro vendetta.

Non un istante di tregua: la pace era offerta come un inganno, accettata come la vigilia d'una strage proditoria; l'olivo non germogliava che fra i due ruderi delle città nemiche abbattute. Così ebbe pace Cristopoli, fiorente repubblica nell'Isola Comacina, quando nel 1169 Como la rase al suolo, così ebbe pace Castel Seprio, città e fortezza dominante da Gallarate alle porte di Como e al Lago Maggiore, quando il tradimento ebbe ragione della inespugnabile rocca e sulle mura dirute passò come un' ultima raffica l' anatema di Ottone Visconti arcivescovo: Castrum Seprium destruatur et destructum perpetuo teneatur et nullus audeat vel presumat in illo monte habitare.

Che se anche queste città non più risorte e altre che caddero e risorsero tante volte dalle ceneri e che erano a quei tempi centri di una vita piena di fervore e di agitazione non avessero subìto le ingiurie della guerra, ben poco più avrebbero potuto conservarsi per la corrosione del tempo, per la sovrapposizione di altri dipinti e infine per l' ultima definitiva pennellata di bianco che a' nostri tempi passò così di frequente sovra ogni ragione d'arte e di archeologia.

Ma una dimostrazione indiretta del culto che la pittura dovette avere fra noi ci è offerta dalla considerazione che immediati eredi degli artisti bizantini dovettero essere i comacini, quando cacciati i greci dai soppraggiunti longobardi essi ebbero dagli editti di Rotari e di Liutprando il riconoscimento ufficiale della loro qualità e della loro funzione di artisti.

La pittura bizantina ebbe certamente un periodo di splendore durante il quindicennio della dominazione greca in Italia, dalla morte di Teia presso le falde del Vesuvio fino all'anno 568 che vide fra un corteggio di epidemie e di innondazioni la conquista di Alboino. I bizantini estesero la loro influenza specialmente lungo il litorale Adriatico salendo a Venezia, la città che doveva più a lungo rimaner fedele alle forme dell' oriente col quale stringevano continue relazioni di commerci e di trattati. Alle opere bizantine dovettero lungamente ispirarsi i pittori del territorio comacino.

La diocesi di Como era fin dal 600 unita alla sede di Aquileia e distaccatane dall' ingordigia dei vescovi di Milano per brevissimo tempo, vi ritornò nel mille e rimase fedele a tale unione religiosa per secoli, seguendo i patriarchi nelle loro peregrinazioni da Aquileia a Grado, da Cividale a Cormons, a Udine.

L'influenza di questa unione religiosa del territorio comacino con il litorale veneto fu certo potentissima in un'epoca che nella gerarchia ecclesiastica riconosceva tanta parte di possanza civile e che dal clero traeva l' esempio e l' impulso alle manifestazioni intellettuali ed artistiche.

Questa influenza spiega lo straordinario affluire di comacini nel Veneto, come a sua volta questo contatto dei nostri artisti cogli esemplari dell'arte bizantina può spiegare il tardo risveglio della pittura, la sua lentezza a lasciarsi penetrare dalle correnti nuove del Rinascimento e il permanere nella scuola lombarda di un ascetismo un poco pesante per quanto così vibrante di convinzione. Non è meraviglia che una grande simiglianza, per non dire una vera identità, si accompagni alle prime fasi dello sviluppo pittorico in Lombardia fra i Comacini e a Venezia.

L'arte viveva delle medesime tradizioni, si ispirava agli stessi modelli, sarebbe naufragata nella stessa palude dello stesso schematismo bizantino senza l' influsso liberatore venuto d'oltremonti.

Se il ritorno alla natura, se il bisogno di precisione, il desiderio di riprodurre le caratteristiche delle persone e l'essenza delle cose può nei novatori fiorentini ricollegarsi a Giotto per il tramite di Antonio Veneziano e dello Starnina che derivarono da Agnolo Gaddi e che furon maestri a Masolino da Panicale e al beato Angelico. non così può dirsi dei veneti e dei lombardi, presso i quali l' influsso giottesco non soverchiò mai le maniere gotico-bizantine. Vero è che dal territorio comacino era partito quel Giovanni da Caversaccio che coglieva allori in Arezzo al fianco di Taddeo Gaddi e si immortalava frescando in Santa Croce la cappella Rinuccini, ma Giovanni non tornò più alla natale Lombardia. Le poche pitture del tempo, sparse qua e là, nella Valtellina, a Bormio, a S. Giovanni di Bioggio, a Zelbio, a Varenna, al Santuario della Madonna del Monte di Varese, tradiscono tutte, all' alba del 400, il permanere del bizantinismo — nel disegno, nel lusso decorativo delle armi e delle stoffe, negli sfondi d' oro, nelle figure lunghe, stecchite, ieratiche, nel convenzionalismo del gesto e degli atteggiamenti.

E' in questo momento che un principio nuovo, quasi contemporaneamente per tutta Italia, viene a fecondare la pittura.

Questo principio nuovo è il realismo che all' inizio del 400 determina la gloria di Masolino, di Paolo Uccello, di Andrea del Castagno, di Masaccio a Firenze, di Pisanello e di Stefano da Zevio a Verona, di Michelino da Besozzo in Lombardia.

ASCANIO SFORZA
(Milano - Castello Sforzesco)

Questa contemporaneità di un indirizzo artistico può togliere molti veli al nostro giudizio, ove un ridicolo amor proprio nazionalistico lo inquinasse. E' ben chiaro che gli Italiani tolsero agli artisti venuti d'oltre alpe il secreto del loro ringiovanimento artistico.

Non è necessario ripetere qui l'elenco dei molti fiamminghi e tedeschi vaganti allora per le città italiane, venerati da principi, accolti ovunque con onore sommo, nè il succedersi di artisti stranieri nella direzione dei lavori al Duomo di Milano, nè ricordare quanti dei nostri movessero in lunghi viaggi verso la Borgogna per imparare da maestri celebratissimi.

Ancora nel 1460 la duchessa Bianca Maria mandava a Bruxelles il suo pittore Zanetto Bugatto raccomandandolo al duca perchè potesse frequentare la bottega di Maestro Guglielmo.

Questa imitazione della scuola colonese e della scuola franco-fiamminga se non appare presso le scuole dell' Italia centrale, le quali assimilatosi il principio lo coordinarono allo innato idealismo, è invece evidente nei primi novatori del Veneto e della Lombardia.

Michelino da Besozzo che gli amministratori del Duomo di Milano chiamavano nella loro deliberazione del 13 Luglio 1404 — sommo pittore — e che dal francese Giovanni Alcherio suo contemporaneo è designato come eccellentissimo pittore — *inter omnes pictores mundi* — seguì una via parallela a quella battuta dal veronese Pisanello e da Stefano da Zevio. nelle opere dei quali ricorrono ad ogni momento simiglianze grandi colle opere della scuola colonese di maestro Wilkem. Come il Pisanello, egli riusciva benissimo nel rappresentare gli animali.

Umberto Decembri nel dialogo Moralis Philosophiae, parla della sua miracolosa precocità artistica: la natura lo aveva così predisposto all'arte pittorica che prima ancora che sapesse parlare disegnava degli uccelletti e dei piccoli animali con tanta verità da meravigliarne i più periti maestri....

Di Michelino da Besozzo era quel quadro rappresentante due contadini e due contadine che si sganasciano dalle risa, che Leonardo da Vinci volle copiare e che è uno dei rari esempi nella pittura italiana di quelle figurazioni comiche, grottesche, avente così larga parte nell'arte francese, tedesca e fiamminga di quel tempo. Anche il ciclo della morte ricorrente così spesso nell'arte oltramontana non ha riscontro senon nell' arte lombarda, nelle Danze Macabre di Clusone, di San Lorenzo fuori di Como, di Santa Caterina del Sasso.

Di Michelino che fu pittore alla corte di Filippo Maria Visconti si hanno notizie a Milano fin verso il 1440: dopo quell'anno pare che egli migrasse alla Corte dei Gonzaga a Mantova dove cessò di vivere verso il 1465. Sebbene non rimangano di lui e della sua arte sicure testimonianze all'infuori di una tavoletta firmata che è nella Pinacoteca comunale di Siena, tuttavia per ragioni evidenti di cronologia, per il lungo tempo che visse, per la sua precocità e per la eccellenza sua nell'arte, lodata così frequentemente dai contemporanei suoi (Cod. Picenardiano a c. 103 — Cod. Ambros. B. 123 sup. c. 97 B. Uberto Decembri. G. Alcherio — etc.) noi possiamo ritenerlo come uno dei precursori della scuola lombarda.

Certamente con lui il grande passo è fatto, poichè egli segna il ritorno allo studio diretto dal vero, l' abbandono di ogni convenzionalismo. Le analogie fra la sua opera, fra le

opere degli artisti lombardi che immediatamente lo seguirono e la scuola veronese sono il frutto dell' applicazione di uno stesso principio tolto all'arte oltramontana in un ambiente medesimo.

Come per l'influenza delle scuole di Francia, di Germania, di Fiandra, che godevano di una celebrità grandissima fra gli italiani e che mandavano in Italia un così gran numero di loro rappresentanti e di loro opere, specialmente nella Lombardia, e nel Veneto, si inizia quella tendenza verso il naturalismo che ebbe per primi campioni Michelino da Besozzo in Lombardia, Pisanello nel Veneto — e che ispirò il primo risveglio pittorico lombardo dovuto al Zavattari, a Paolino da Montorfano, al Bugatto, ai primi ritrattisti della corte Sforzesca e ai dipintori delle vetrate nel Duomo di Milano — così il culto dell'antichità che aveva avuto un primo propugnatore in Milano nel Petrarca e che gli umanisti andavano allora imponendo in tutte le corti d' Italia, ebbe il suo interprete in Leonardo da Besozzo che già nel 1395 sottoscriveva la sua Iconografia Universale, stupendamente miniata e documento degli studii che dovette aver fatto sui monumenti, sulle statue, sulle medaglie antiche.

Certamente era questo un accostarsi alle antichità senza comprenderla : le miniature sono grossolani anacronismi, ridicole contraffazioni e travestimenti dei personaggi antichi. E' puramente la curiosità che ha spinto l'artista verso un campo nuovo e ignorato.

Siamo ancora lontani dal giorno in cui all'antichità non si chiederanno solamente le idee e i soggetti, ma più ancora quella esatta proporzione, quella ritmicità, quel sentimento della forma che era stato bandito dall'ascetismo bizantino-medioevale. Ma vi è l' affermazione di un principio, vi è

l'inizio di un cammino che a questo risultato della imitazione degli antichi dovrà condurre ineluttabilmente.

Così nei primi anni del 400 due degli elementi del risorgimento pittorico italiano, il realismo e lo studio dell'antichità, per merito dei due comacini — Michelino e Leonardo da Besozzo — si affermavano tra i pittori di Lombardia, ove il terzo elemento della perfezione pittorica, l'idealismo, non attendeva la sua rinascita dal risorgere della filosofia platonica, ma formava il substrato della coscienza artistica regionale. Questa era la grande eredità bizantina, questa preferenza della beltà morale sulla beltà plastica, questa estetica che riponeva la bellezza suprema in Dio.

Non era certo un ideale cosciente, una conquista della riflessione come lo sarebbe stato poi per Michelangelo, per Leonardo, per Raffaello, ma era una tendenza, un istinto, una necessità di temperamenti artistici usi a cercare la loro ispirazione ai sentimenti più soavi, alle bellezze dell' anima, ai fremiti del misticismo.

A sollevare pertanto la scuola lombarda alla dignità e all' eccellenza delle altre scuole italiane non mancava che un' artista il quale avesse saputo fondere armoniosamente questi tre elementi nel magistero della sua arte.

E fu Vincenzo Foppa il mago della nostra pittura. Questo studioso che volle conoscere l' anatomia umana ed animale, che penetrò i secreti della prospettiva e dello scorcio completandoli contemporaneamente al Mantegna colla figurazione delle volte, che si pose ad uno studio rigoroso e metodico dell'antichità, impadronendosi di tutti gli artifizi della disposizione, del panneggiamento, della ornamentazione; questo tecnico tanto padrone dell'arte sua da poterne dettare i precetti in un trattato che il Lomazzo possedeva e che servì

LA CASTA SUSANNA
(Milano - Museo Famiglia Borromeo)

forse ad Alberto Durer per la sua Simmetria dei corpi umani; questo artista che abbandonando la nativa montagna di Morbegno dove dei pittori vaganti vegetavano, parassiti di un corpo morto, si assimilava rapidamente i principii innovatori dell'arte; questo rinnovatore misconosciuto fu veramente un genio nella pittura se a concedere questo lauro basta l' aver saputo fondere nel proprio cervello gli elementi antichi e i nuovi, indispensabili a creare una scuola originale, piena di vita, capace per intima virtù di crescere rigogliosa, di raggiungere le vette della perfezione.

E una magnifica fioritura era incominciata subito attorno a lui, col Zenale, col Butinone, con Ambrogio da Fossano, col Bevilacqua, con Bernardino Conti, con Donato da Mortorfano, indipendentemente dall' influsso fiorentino portato da Masolino da Panicale, che pure ebbe imitatori come lo provano gli affreschi di Santa Maria dei Ghirli a Campione e dall' influsso della scuola umbra portatovi da Bramante.

Ma se la scuola aveva saputo conservarsi fedele ai propri ideali, e alle proprie tradizioni fin verso la fine del 400, la venuta di Leonardo da Vinci tronca a mezzo il suo logico sviluppo, imprime nuove direttive al gusto degli artisti e del pubblico milanese.

Alla dittatura del suo genio devono inchinarsi Bernardino de' Conti, il Boltraffio, Cesare da Sesto, Marco d' Oggiono, Ambrogio De Predis e persino Andrea Solari, dolcissimo temperamento d' artista che pure aveva già mosso il cammino sulle grandi orme di Giambellino e di Antonello da Messina.

Occorreva un genio per lo sforzo gigantesco di sottrarsi all'influenza di Leonardo, e questi fu Bernardino Luini. Dopo un periodo di esitazioni durante il quale si rivela nell' opera

sua or la maniera di Borgognone, or quella del Bramantino, e poi di Leonardo, pur sempre temperata dalla originalità esuberante della sua arte, egli si libera da ogni influsso e crea i meravigliosi capolavori di S. Maurizio, di Saronno, di Lugano che ricollegano questo periodo della perfezione a quello dei primordii della scuola lombarda.

Ma pure nei primi tempi della sua carriera artistica non era egli stato indipendente da ogni influsso e continuatore eccelso della scuola per la intensità del sentimento religioso e per la mistica e melanconica serenità della rappresentazione, quando alla Pelucca dipingeva la salma di Santa Caterina portata dagli angeli al sepolcro ?

Non è dunque Bernardino Luino un allievo, un imitatore, un riproduttore di tipi convenzionali : non è neppure l'artista che da profondi studi e da lunghe meditazioni tragga il suo metodo, scelga le regole, determini gli scopi della sua arte.

Egli com'è il discendente d' una stirpe di artisti fantasiosi, sentimentali. come è la sintesi più alta degli sforzi istintivi di questi artisti montanari che cercarono a lungo una forma per il traboccante misticismo, così è il pittore della spontaneità, il creatore giocondo, febbrile, focoso, l'improvvisatore che non sa meditare, correggere, limare, tanta è la foga agile e sicura della ispirazione.

Oh, come riconosciamo in questo grande che si accosta all'arte con tanta ingenuità e con tanta fiducia, corretto da questo istinto d'amore che non conosce esitazioni, come ritroviamo in questo poeta del sentimento, la vecchia stirpe comacina !

Da lui risaliamo indietro negli anni sempre più oscuri e lontani e la epopea di questa gente umile e ardita ci squilla

nell' anima come una fanfara di gloria. E' pur sempre la stessa semplicità di cuore e di mente, è pur sempre lo stesso ardire nascente dall'interna vocazione che anela di operare, è pur sempre la stessa umiltà dei maestri di muro e dei maestri di legname che rivive in questo sommo, lavorante per un sacco di grano, sdegnoso delle Corti, felice se la pace di un chiostro gli consente di esprimere il tumulto de' suoi sogni di bellezza.

Così, degnamente, gloriosamente i comacini che avevano alzato la fiaccola dell'arte fra i barbari — che avevano promosso il primo rinascimento dell' arte nel medio-evo e che avevan contribuito poderosamente al rinascimento classico — inviavano il loro rappresentante anche nell' Olimpo della grande immortale pittura italiana.

BERNARDINO LUINI

I.

« Lavorate e producete — sia pure la più misera e infinitesimale frazione di un prodotto — producete! Ogni genere di lavoro, dal più intellettuale al più manuale, è sacro e dà pace allo spirito umano. Tacere e lavorare, ecco le due virtù eroiche dell'umanità! »

In questo limite che par così breve ed è di una vastità infinita, Tommaso Carlyle vide la sintesi dell'eroismo: questo duplice modo di essere, questo silenzio fecondo, fu la caratteristica della stirpe comacina, la quale scrisse il proprio eroico poema nei monumenti dell' Italia e dell' Europa: questi due verbi, tacere e lavorare, potrebbero essere l' epigrafe più significativa e la più esatta epitome da porre al principio della vita del più grande fra i magistri comacini.

Benedetto silenzio che parve fortificare tutte le virtù di lavoro, di perseveranza, di fede, di pazienza. di umiltà di quegli artisti fecondi! Benedetto silenzio. anche se per lui, tacque la tromba della Fama ciarlera e schiamazzatrice, e il ricordo di tante vite operose non ci giunse nei racconti dei libri, ma nella maestà perenne delle opere.

Non dobbiamo noi muovere un vano lamento per il silenzio dei contemporanei e per la mancanza di notizie che ci impediscono di rifare la cronaca minuziosa d'una vita, quando questo disprezzo della fama, questa noncuranza del mondan rumore, questa ritrosia quasiselvaggia e questa solitaria e sdegnosa umiltà, fu la prima delle virtù che Bernardino Luini ebbe comune con tutti i confratelli comacini. E d'altra parte quel poco che fu scritto intorno alla sua vita ed alle sue opere, è materiale sufficiente per ricostruirne la vita, priva di ogni interesse; per la curiosità romantica di chi vorrebbe trovare un seguito di clamorose avventure, laddove non fu che un seguito di tranquilli pellegrinaggi tra i monti e i laghi e le città di Lombardia, tenendo accesa e alta con serena pertinacia, nel tenebrore tempestoso dei tempi, la fiaccola dell'entusiasmo per il proprio divin sogno d'artista.

Uomo di nessuna importanza e sopratutto che non se ne dava alcuna, conservando intatte quella fierezza e quella timidità montanare che lo tenevano lontano dalle corti e dai palazzi. egli non poteva avere alcuna parte negli avvenimenti tragici che si compievano intorno a lui.

Innamorato della sua arte e lavoratore instancabile, non aspirando ad onori, non curandosi della fama, non chiedendo ricchezze, tanto da accontentarsi di meschinissimi compensi, egli non poteva avere altra preoccupazione che quella di trovare un asilo securo per la sua attività. Egli fu quindi spinto da un luogo all'altro, non dalla necessità di un dramma del quale egli fosse l'attore, ma dalla fatalità del dramma al quale doveva assistere. Battaglie di milanesi, di spagnoli, di francesi, di svizzeri, insurrezioni di popolo, infierire di pestilenze, ecco il torbido stondo sovra il quale vediamo passare imperturbata la figura dell' artista. Certo vi è qualche luce

LA CROCIFISSIONE (Parte inferiore a destra)
(Lugano (Canton Ticino) Chiesa di S. Maria degli Angeli)

di verità nelle molte leggende conservateci dalla tradizione, quando esse vogliono rompere la divina uniformità di quella vita di pace e di lavoro aggiungendovi il tumulto di un amore contrastato dai pregiudizi di casta e dalla violenza dei rapporti famigliari.

Ma all'infuori di questa passione della prima giovinezza, che forse non fu estranea al perfezionarsi dell' uomo e dell' artista, nulla turbò la serenità di quella vita operosa. Le fantasticate violenze, le subite fughe, il sangue, le passioni violatrici d'ogni legge, le monache travestite da garzoni, che lo seguivano, la uccisione di un prete, tutto questo romanzo accettato da molti ai quali non pareva vero di trovar qualche fiore per il deserto della loro narrazione, è in assoluto contrasto con tutto quanto del Luini è rimasto — nelle opere sue, negli scritti dei primi storici. Il Vasari, non facile lodatore dei lombardi, scrisse del suo carattere: « fu persona cortese ed amorevole molto delle cose sue onde se gli convengono meritamente tutte quelle lodi che si devono a qualunque artefice, che con l'ornamento della cortesia fa non meno risplendere le opere e i costumi della vita, che con l'essere eccellente, quelle dell'arte. »

Una testimonianza di così alto valore non ha impedito che si ritenesse fino ad oggi il più soave dipintore di quel tempo come un uomo litigioso, prepotente, manesco, rapitore di monache e uccisore di preti.

Ma la leggenda non può far meraviglia, quando si badi alle sue origini popolari e alla tendenza propria del popolo di esagerare fino all'iperbole e fino a falsarle, certe caratteristiche delle persone e i fatti che di loro si raccontano, specie quando tali persone sieno recinte dall' aureola di una vera grandezza. Quello che nel Luini poteva essere ed era certa-

mente amore di solitudine, parve misantropia: lo sdegno delle corti dove certo avrebbe potuto entrare colui che Leonardo da Vinci trattava da pari a pari, parve invida superbia d'un reietto: l'alto sentimento di sè che lo rendeva tetragono alle malignità, così comuni allora, dei concorrenti e l'appartarsi nei chiostri per un lavoro meno retribuito, ma più libero, quando altri seguivano oltr'alpe i francesi vincitori o frequentavano la corte del duca, tollerato dagli spagnoli o erano i protetti dei governatori e dei nobili stranieri, fu creduto, non volontario disprezzo dell'oro e della fama per un più profondo e sentito amore dell'arte e della libertà e della patria, ma forzata lontananza, esilio necessario.

Ma le leggende devono pure aver avuto un loro punto di partenza, la fantasia del popolo deve aver edificato su qualche base reale. Non è improbabile che Bernardino Luini seguisse nei rapporti d'amore quella tendenza alla emancipazione da certi obblighi sociali, che nasceva dallo sfrenato individualismo di allora, che era comune a tutti gli artisti e che si manifestò per tempo nella ripugnanza al matrimonio riscontratasi in molti sommi: Bramante, Leonardo, Michelangelo, Raffaello, Giorgione.

E questo fatto che non suscitava alcuna protesta e neppure alcuna meraviglia presso le classi più elevate e nelle regioni più progredite d'Italia, doveva destare una ben diversa impressione e dar pretesto al favoleggiare pettegolo delle moltitudini nell'alta Lombardia, più semplice, più rozza e più religiosa. Il primo figlio di Bernardino Luini fu l'illegittimo frutto della passione che illuminò gli inizi della carriera del pittore. Più tardi, l'Evangelista, non ebbe certo difficoltà a far parte della famiglia del Luini quando questi già verso il termine della vita, si ammogliò ed ebbe il secondogenito, Aurelio.

Il costume del tempo non faceva alcuna distinzione fra i bastardi e i figli legittimi, neppure nella successione ad un principato.

In ogni modo, qualunque possa essere stata l'origine delle leggende, esse non si dimostrano meno destituite da ogni fondamento ragionevole. E la figura dell'artista nulla ha da perdere quando la sua vita non sia più il torbido torrente, ma il fiume tranquillo scendente alle foci della storia con una corsa così ritmica e uguale da parere una lucida immobilità solenne. Non solo, ma da questa vita serena emana un ben diverso alito di poesia e ad essa ci attrae la suggestione di un insegnamento ben più profondo, quando, non avulsa dal suo tempo, la si consideri come uno squarcio d'azzurro nel cielo tempestoso dell'epoca. E tale fu veramente, per miracolo dell'arte, che aveva fatta sua, unicamente e completamente sua, l'anima del Grande.

II.

La narrazione di questa vita, sfrondata di leggende, è forzatamente breve. Nessuno scrisse di lui più che il nome e una parca lode. Pochissime le date, quelle che egli stesso segnò o quelle dei contratti, le cui copie giunsero fino a noi — e, per congiungere gli oscuri periodi intercedenti fra una data e l'altra, nessun altro documento. Cosicchè ciò che noi affermiamo non è che il risultato di uno studio del tempo e dell'ambiente, la conseguenza di analogie probabili fra la sua vita e quella di altri artisti contemporanei, l'ipotesi più verosimile scaturente da minuziosi confronti e da pazienti paralleli cronologici.

Se affermiamo esser egli nato verso 1480, questa data non è in nessun documento, ma ci vien suggerita come la più probabile per l'artista che divenne maestrò nel 1505, che segnò le prime opere nel 1507 e che nello stesso anno ebbe il primo suo figlio, natogli dal contrastato amore con Laura Pelucchi: — se affermiamo che la sua famiglia era di modestissime origini, è perchè gli artisti si reclutavano allora quasi esclusivamente nella classe operaia e le famiglie agiate si opponevano ad una carriera in cui esse vedevano un mestiere e una diminuzione di decoro, per un pregiudizio uguale a quello che ancor oggi allontana molti egregi dal palcoscenico: e infine se crediamo che la sua fosse una famiglia di artisti è perchè, specialmente fra i comacini, l'esercizio delle varie arti si trasmetteva di padre in figlio come un'eredità e come un monopolio, per intere generazioni.

Così avvenne della famiglia dei Montorfano che inizia il suo regno artistico, estendentesi dalla Lombardia al Piemonte e alla Liguria, nel 1400 con Paolino, e gli succedono Abramo e Giovanni dapprima, e poi Luigi, Matteo, Donato, Gian Battista, Bernardino: così gli Scotto, il primo dei quali, Melchiorre, è ricordato nel 1430 e Bernardo, l'ultimo nel 1500, dopo Gottardo, Giorgio, Felice, Stefano. E così i Solari, i Lombardo, i Zenoni, i Buono. Col padre Giovanni Eleuterio, Bernardino Luini venne, ancor giovinetto, a Milano, lasciando la nativa Luino, dove pochi anni dopo doveva dipingere l'affresco della Chiesa di San Pietro, che è certamente lavoro della sua primissima giovinezza. Milano vedeva in quell'ultimo decennio del quattrocento culminare nelle più mirabili opere quel Rinascimento lobardo che aveva avuto i suoi inizi un secolo prima, quando Gian Galeazzo Visconti gittava le fondanta del Duomo e della Certosa.

ADORAZIONE DEI MAGI
(Chiesa di S. Pietro, in Luino)

Il ciclo più splendido dell'arte lombarda, aperto da quel ripristinatore di un dominio esteso quanto l'antico regno longobardo veniva chiuso allora da un principe ugualmente ambizioso di dominio. Ma Lodovico il Moro non fu soltanto intelligente e generoso, ma critico acuto, raffinato, minuzioso, incontentabile. Passavano alla sua corte architetti come Bramante da Urbino, genî come Leonardo da Vinci: vi erano accolti letterati, astrologi, ellenisti, musici, poeti come Franchino Gaffuri, Bernardo Bellincioni, Demetrio Calcondila, Giorgio Merula, Alessandro Minuziano. E mentre sorgevano le scuole di greco, di latino, di logica, di astronomia ed era un susseguirsi di feste sfarzose alle quali dovevano contribuire tutti gli artisti agli stipendi del duca e sorgevano la chiesa di San Celso e la cupola delle Grazie, fuori dalla Corte i privati signori e le fabbricerie gareggiavano col principe nella protezione degli artisti.

Si compievano allora le chiese dell'Incoronata, di San Pietro in Gessate, di Santa Maria della Pace e delle Grazie, della Passione, di San Satiro e un nugolo di architetti e di scultori, venuti da ogni parte, i Dolcebuono, i Fusina, i Solari, i Briosco, i Foppa, i Mantegazza cedevano il posto ai pittori per il compimento delle decorazioni. Butinone e Zenale erano a San Pietro in Gessate, il Borgognone a San Satiro, Giovanni Donato Montorfano al convento delle Grazie, Ambrogio Bevilacqua all'Ospedale Maggiore. E assieme a questi, lavoranti ora al Duomo ora al Castello Sforzesco ora nei palazzi dei nobili o migranti per qualche tempo dalla loro bottega alla Certosa di Pavia, alle chiese di Bergamo, di Lodi, del Piemonte, della Liguria il Bramantino, il Civerchio, il Conti, i Montorfano, Andrea Solari, gli Scotto e la lunga schiera degli ignoti e dei dimenticati.

Bernardino Luini giungendo a Milano trovava questa folla di artisti divisa in due campi. Bramante e Leonardo da Vinci già offrivano i meravigliosi esempi dell'arte nuova: attorno al pittore del Cenacolo, allo scultore della statua equestre di Francesco Sforza si raggruppavano i discepoli Marco d'Oggiono, Cesare da Sesto, Giovanni Antonio Boltraffio, Andrea Salaino: l'influenza dei fiorentini, trionfatori dei lombardi in tutta Italia, già riusciva ad imporsi nella stessa Milano.

Tuttavia la vecchia scuola dei comacini resisteva: anche gli artisti amicissimi di Leonardo, come lo Zenale, furono refrattari alla suggestione prepotente del genio: tutti i discepoli di Vincenzo Foppa continuarono la loro strada senza accorgersi della straordinaria evoluzione che l'arte stava per compiere sotto l'influsso di Leonardo.

Era naturale che il Luini capitato a Milano assieme al padre o condottovi da qualche magister che vi scendeva per i lavori del duomo, fosse posto a imparare gli elementi dell'arte da un seguace della vecchia scuola, da un comacino. Le maestranze comacine dovevano considerare un po' come intrusi quegli artisti che salivano da Firenze per far loro una concorrenza così temibile e dovevano difendere il loro patrimonio artistico da ogni novità anche per una ragione commerciale.

Non è di grande importanza sapere quale fosse fra i tanti pittori comacini il maestro del Luini. Accettando il nome indicato dal Lomazzo, Stefano Scotto, noi crediamo di essere nel vero. Fra i comacini la famiglia degli Scotto doveva allora godere di una rinomanza molto diffusa ed essere la preferita per le sue origini da Mello in Valtellina e per il numero de' suoi membri pittori. In ogni modo non era un maestro di secondo ordine che poteva avere un'influenza decisi-

S. FAMIGLIA DA CARTONE DI LEONARDO DA VINCI
(Milano - Pinacoteca Ambrosiana)

va sul genio pittorico del Luini, il quale parve seguisse nel suo sviluppo artistico la regola formulata da Leonardo da Vinci: « Il giovane deve prima imparare prospettiva, poi le misure di ogni cosa (Stefano Scotto): poi di mano di buon maestro per assuefarsi a buone membra (Bramantino) poi dal naturale per confermarsi la ragione delle cose imparate: poi vedere un tempo le opere di mano di diversi maestri (Leonardo e i lombardi): poi far abito a mettere in pratica ed operare l'arte. »

Questo tirocinio che era l'aggregazione dell'apprendista nella famiglia del maestro, la vita in comune nella bottega l'obbligo di acconciarsi alle occupazioni più umili, cominciava assai presto, talora a sette, otto anni e durava tre, quattro anni. Si poteva esser maestri a sedici anni.

Il Luini tuttavia cominciò più tardi il suo tirocinio, poichè non si poteva far abbondonare il paese natale a un fanciulletto di otto o nove anni. Quando giunse a Milano verso il 1495, a quindici anni, restò collo Scotto, poi dopo qualche anno, a giudicare dalle sue prime opere, quelle che vanno sotto il nome di affreschi della Pelucca, fu da Bramantino. E quando il Bramantino si reca a Roma verso il 1508, il Luini è maestro e gli succede nella continuazione dei lavori da lui incominciati per i proprietari della Pelucca. L'influenza del Bramantino appare in modo fugace: a distanza di pochi mesi, da un affresco all'altro, il primo maestro cede il posto a un secondo, al Borgognone: poi, chi ben guardi, trova altre influenze, più lontane, più misteriose.

Non essendo storicamente dimostrato quale fosse il maestro, le fantasie critiche hanno potuto sbizzarrirsi e il Luini è stato successivamente ricordato come il discepolo di Bramantino, di Borgognone, di Gaudenzio Ferrari, di Leonardo da Vinci. In realtà bisogna scorgere in lui un temperamento

artistico geniale, ma timido che indugia a lungo prima di trovare la via definitiva del proprio genio. Imitatore nel primo periodo artistico che va dal 1505 al 1522, della vecchia scuola lombarda e di Leonardo, nel secondo periodo dal 1522 al 1532 — egli si emancipa completamente, fonde in un perfetto equilibrio le caratteristiche varie dei sistemi tecnici e dei tipi che ha studiato ed « opera l'arte ».

Pertanto le origini di questa arte soavissima sono molteplici. Egli era troppo abile e rapido assimilatore, era di una troppo viva impressionabilità artistica, per non subìre volta a volta tutti gli influssi e per non ribellarsi poi a tutti e dominarli. Una influenza sola permane immutabile, ma non è quella di un'artista, non è neppure quella del suo tempo, ma è l'influenza della natura e della stirpe. E' la malìa del paesaggio lombardo, è il vigor di vita degli abitanti, è l'incanto rude delle montagne e dei rocciosi sentieri vigilati dalle torri, è la grazia di un cristallino dilagare di acque alla campagna.

Questa Lombardia seduttrice dei cuori più freddi e più aridi, sogno eterno di conquistatori e di poeti, dal suolo grasso e fecondo, dal clima soave, solcata da fiumi e da canali, popolata di villaggi e di città; questa razza lenta, tranquilla eppure ardita, generosa, « questa bellezza molle ad un tempo e maestosa che brilla nel sangue lombardo » ecco le fonti dell'ispirazione. E contemporaneamente il misticismo, la religiosità fatta di tenerezza e di solitudine, ereditata dai padri!

Quando l'intensità del sentimento o la violenza di una intima commozione prendono il sopravvento sulle preoccupazioni e sulle incertezze giovanili dell'artista, allora da queste uniche fonti scaturisce l'impeto della ispirazione ed egli abbandonandosi alla foga della creazione ci dà all'inizio della sua carriera l'opera rivelatrice che è insieme il capolavoro: Santa Caterina deposta nella tomba dagli Angeli.

SPOSALIZIO DI SANTA CATERINA
(Museo Poldi-Pezzoli - Milano)

L'affresco è tolto dalla Pelucca: la sua data approssimativa è quella degli altri lavori alla Pelucca: ma la perfezione dell'opera ci lascerebbe dubbiosi, se non ci soccorresse a spiegare il miracolo, questa genialità del pittore rimasta un momento, per circostanze speciali, sola e libera e spronata dall'interno tumulto della passione. Come immaginare la possibilità di tradurre in forme tanto perfette un così profondo sentimento mistico, senza pensare a una commozione straordinaria nell'anima del pittore? Quelle ali vibranti degli angioli, quella divina pace che è nel volto dormiente della santa, quell'abbandono del corpo che pare desideroso di scendere al riposo della tomba scoperchiata e quel senso di infinita serenità che è nel volto degli angioli, che spira da ogni figura — costituiscono una pagina di così vibrante poesia cristiana, richiedono una tale mistica esaltazione e rivelano un sentimento così profondamente sentito che noi non esitiamo ad accettare dalla leggenda la spiegazione del fatto singolare «Solo questa leggenda ci lascia comprendere come un simile capolavoro si trovi tra gli affreschi di quell'epoca, già ricchi di grazie ed incanto, ma ancora così manchevoli e inferiori per coloro che conoscono il Luini! Così Pietro Gauthiez. La leggenda fu raccontata da molti, in modo diverso. Noi crediamo che la si debba riallacciare alla nascita di Evangelista, primogenito del Luini, che avveniva appunto verso il 1507, quando il Luini aveva circa ventisette anni, era divenuto maestro e lavorava per i signori Rabbia nella loro casa in Milano sulla piazza San Sepolcro.

Ricordiamo alcuni fatti e alcuni documenti che servono alla verisimiglianza del nostro racconto. Il più importante documento è un atto notarile trovato fra i rogiti del notaio Domenico Carnovali e che si conserva nella Libreria Patria

di Lugano. L'atto in data 1 Luglio 1532 prova il pagamento di lire cento da parte della fabbrìceria di Santa Maria degli Angioli «a Evangelista, figlio del fu Bernardino de Luyno, per mercede e salario della Passione».

Questo documento ci assicura quindi che il Luini era morto da qualche anno e con ogni probabilità a Milano nell'inverno o nella primavera del 1532 ed inoltre che l' Evangelista, presente alla redazione dell'atto in parola ed erede del padre, era il rappresentante della famiglia. Aurelio era bambino di due anni, essendo nato, come lo prova l'atto di morte della parrochia di San Pietro a Porta Vercellina, nell'anno 1530.

Se quindi si considera che l'Evangelista nel 1532 si recava a Lugano per riscuotere i crediti del padre e che lui solo poteva essere il figlio che lavorava in aiuto al Luini nel 1521 all'oratorio di Santa Corona — e non l'Aurelio come alcuni asserirono — è ben evidente che la sua nascita va posta verso il 1507. Ed ecco giustificata la tradizione che vuole raffigurato un figlioletto ottenne del Luini nel fanciullo dipinto in braccio alla donna che dal lato destro chiude il quadro principale della Passione di San Giorgio al Palazzo.

Ora a chi osservi questa coincidenza dell'anno in cui nasce l'Evangelista coll'anno in cui si svolgono gli eventi tragici narrati dalle varie leggende amorose e insieme ricordi la distanza che separa la nascita del primogenito da quella del secondo figlio, Aurelio, non può apparir strana l'ipotesi della illegittimità del figlio Evangelista.

Questa illegittimità dimostra che il Luini non ebbe affatto una parte passiva nell'avventura ricordata dalla leggenda e dà per l'improvviso scomparire della fanciulla che aveva voluto esser sua contro tutti, una spiegazione più persuasiva.

E' in seguito a questo pietoso e forse tragico scioglimento del suo idillio che il Luini volle ricordare l'amante — scomparsa nel segreto di un convento o forse nell'orrore di una tomba — dipingendo la santa che aveva gridato a Massenzio: « Il mio sposo è Cristo : egli è il mio amore e la mia gloria: non mi staccheranno da lui nè tormenti nè lusinghe. »

E la pia leggenda degli angeli che ne portarono il corpo fino al monte Sinai volando per venti giorni, fiorì dal pennello dell'innamorato artista come l'ultimo divino tributo d'amore alla donna perduta per sempre.

Il suo nome ci è ignoto ; la leggenda ha tramandato quello di Laura Pelucchi.

Ma gli antichi proprietari della Pelucca avevano abbandonata la villa, divenuta proprietà dei Rabbia di Milano, abitanti in quella casa vicino a San Sepolcro dove il Vasari ci dice che il Luini « dipinse la facciata, le logge, le sale e le camere, facendovi molte trasformazioni di Ovidio ed altre favole. »

E forse in casa dei Rabbia a Milano, in compagnia di Ferrigo Rabbia che la leggenda ci ricorda come suo amico e compagno di galanti avventure, egli dipinse alcuni dei così detti affreschi della Pelucca, che recentemente si scoperse esser stati eseguiti a diligentissima tempera su una stoffa sottile come garza, per poi esser portati e incastrati sulle pareti delle sale a pianterreno della Pelucca.

Quest'uso di pingere sulla tela era allora comunissimo, specialmente a Venezia dove la tela aveva completamente sostituito le tavole di legno. E in Lombardia uno dei clienti del pittore Civerchio gli ordinava appunto un San Marco da pingersi — super tellis positis supra telarum — E non solo si dipingeva sulla tela, ma su molte altre materie tessili, ad esempio sulla seta.

I Rabbia che potevano ogni giorno ammirare dalla loro casa lo scorcio dipinto da Bramantino sulla facciata della chiesa del Santo Sepolcro, diedero a questo maestro l'incarico di decorare la loro villa alla Pelucca e il Bramantino vi fece qualche cosa, lasciando poi che il lavoro fosse compiuto dal suo discepolo Bernardino Luini. Questa relazione da maestro a discepolo fra il Bramantino e il Luini è dimostrata dai lavori della Pelucca in modo evidente. In alcuni frammenti par quasi di scorgere la mano del Bramantino; basta ricordare le due figure sorridenti di uomo e di donna, frammento del Gioco del Guancialino.

Quando verso il 1508 Bartolomeo Suardi detto il Bramantino abbandonò Milano per Roma, il Luini aperse bottega e provvide a completare molti lavori incominciati sotto la direzione del Bramantino.

Da quell'anno la vita del pittore è completamente assorbita dal lavoro, la sua bottega prospera: le commissioni affluiscono numerose, fors'anche per il poco che egli pretendeva. Un anonimo secentista, commentatore del Vasari, nota che egli — dipingeva per poco prezzo come per un sacco di grano.

Eppure erano gli anni in cui gli arbitri stabilivano il compenso di Filippino Lippi per la cappella Caraffa a Roma in duemila ducati e Luca Signorelli per la decorazione di una capella in Orvieto otteneva quasi trentamila franchi e Michelangelo per la Cappella Sistina tremila ducati, pari a centocinquantamila lire. Anche a Milano Vincenzo Foppa e Cristoforo Moretti valutavano la decorazione della Cappella ducale eseguita da Stefano dei Fedeli, circa 1100 ducati.

Bisogna però notare che tanta generosità era un privilegio dei papi e dei principi. Le comunità religiose, i privati

S. GIUSEPPE, ELETTO SPOSO DI MARIA
(Milano - Pinacoteca di Brera)

continuarono a servirsi degli artisti a prezzi di favore, E Perino del Vaga si meritava il rimprovero del Vasari perchè « faceva ogni minima cosa dell'arte per vilissimo prezzo, nel che faceva a sè ed all'arte molto danno ». In molti casi poi il compenso pattuito non veniva pagato se non dopo lunghe suppliche, interminabili querele dello artista.

Ma il denaro non poteva essere la preoccupazione del Luini per due ragioni. Innanzi tutto, per chi non avesse voluto condurre una vita principesca, circondato da servi, possedendo cavalli per sè e per gli amici, come usava Leonardo da Vinci· non era necessaria a quei tempi una grande somma di denaro. L'America era già stata scoperta, ma passò mezzo secolo prima che quell'evento avesse la sua ripercusione economica e l'abbondanza dell'oro e dell'argento facesse salire vertiginosamente i prezzi. Una cronaca d'allora ci dice che un prete viveva decentemente con 25 lire all'anno e che un operaio era pagato con venti lire : lire, s'intende, equivalenti a ottantasei centesimi dei nostri!

D'altra parte dopo che la tempesta d'amore passò come un uragano nell'anima dell'artista e sfrondò i sogni spensierati della sua giovinezza, egli non visse più che dell'amaro ricordo e della sua arte. Fece sua religione il lavoro e il silenzio. Egli corse dove gli poterono offrire l'oblìo nell'esaltazione del creare. Cercò le grandi muraglie bianche delle chiese, sulle quali il suo pennello poteva correre agile animandole di un popolo sereno, sorridente e forte.

Da quì innanzi noi lo vedremo errare da un convento all'altro, lo troveremo nelle chiese di Milano, nel Santuario di Saronno o vagante per le prealpi, da Como a Ponte Valtellina, da Luino a Lugano. La sua vita trascorrerà in una calma solenne e attiva, mentre imperversano le battaglie, le sommosse, gli assedii, la peste.

Nel 1521 è a Chiaravalle: poi a Milano, da Santa Maria delle Vettere a Santa Marta, da Santa Maria di Brera a Santa Maria della Passione, da San Barnaba e dalla gran Casa dei Certosini al convento della Incoronata e a San Giorgio in Palazzo. Egli sembra avere il monopolio della decorazione di tutte le chiese milanesi. Del 1515 è il contratto con Lucca Terzago per la cappella in San Giorgio: del 1521 quello per la coronazione di Spina all'Oratorio di Santa Corona; del 25 Marzo 1523 il contratto per la tavola d'Altare destinata alla Chiesa di Legnano. Dal 1522 al 1524 dipinge per i Bentivoglio al Monastero Maggiore: nel 1525 è a Saronno: nei primi mesi del 1526 incomincia la cappella Besozzi. E frattanto correva alla Certosa di Pavia, lavorava alla cattedrale di Monza, e tra un affresco e l'altro uscivano dalla sua bottega le tempere e i dipinti ad olio, le meravigliose vergini, le scene idilliache della Sacra famiglia, le Sante Caterine, i San Girolami, le Madonne spiranti tutte le dolcezze di una maternità pensosa e le Susanne e le Erodiadi, che popolano oggi i musei del mondo.

Quale produzione prodigiosa! Quando voi trovate i suoi quadri a Milano, a Firenze, a Roma, a Napoli, a Monza, a Bergamo, a Venezia, a Saronno, a Legnano, a Baveno, a Luino, a Lugano, a Londra, a Parigi, a Berlino, a Monaco, a Pietroburgo, a Madrid, a Copenaghen, a Oxford, a Chantilly...; quando voi scorrete l'interminabile elenco delle sue opere e quando contemplate le vaste pareti di San Maurizio a Milano o di Santa Maria degli Angioli a Lugano, popolate da centinaia di figure, voi dovete comprendere subito che la vita del sommo pittore è nelle due parole che noi avremmo voluto porre come epigrafe: Silenzio e lavoro!

Durante questo periodo egli ebbe la sua bottega a Milano.

FANCIULLE AL BAGNO
(Milano - Pinacoteca di Brera)

Ma nel 1526 egli abbandona bruscamente la città e non vi ritorna che dopo quattro anni, nel 1530 per terminare la cappella Besozzi.

Nel 1526 egli dovette chiuder la bottega e fuggire. Milano era tiranneggiata ferocemente dai governatori spagnoli. Gli storici narrano di cittadini che per sfuggire alla tirannide si uccidevano. Una sera Antonio de Leyva fa uccidere un gentiluomo che non lo saluta, dai sessanta fucilieri Tedeschi che lo accompagnano. Un giovane esce armato al rumore: è ucciso. Il popolo si solleva; uccide centocinquanta soldati, combatte per tre giorni e per tre notti contro le truppe di Carlo V richiamate da ogni dove, ma poi spaventato dagli incendi che ardevano da ogni lato, deposte le armi per le bugiarde promesse del Leyva, subisce tutti gli orrori della vendetta spagnola. «... i cittadini milanesi, spogliati delle armi costretti ad alloggiare nelle loro case i soldati, che ne depredavano a man salva ogni cosa, furono ridotti a tali estremi che non rimaneva altro rimedio, fuorchè cercare di fuggirsi occultamente da Milano, perchè il farlo palesemente era proibito. Onde per assicurarsi di questo molti dei soldati tenevano legati per le case molti dei padroni, le donne e i piccoli fanciulli, avendo anche esposto alla libidine loro la maggior parte di ciascun sesso ed età. Però tutte le botteghe di Milano stavano serrate, ciascuno aveva occultate in luoghi sotterranei le robe delle botteghe, le ricchezze delle case, gli ornamenti delle chiese... d'onde era sopra modo miserabile la faccia di quella città, miserabile l'aspetto degli uomini...» (Guicciardini, 17).

Il Luini pote fuggire da Milano prendendosi, come facevan molti, un cavallo nelle stalle del marchese del Vasto; si recò a Como e di là risalendo il lago a Moltrasio, a Me-

naggio, poscia a Ponte Valtellina, dove dipinse la lunetta sopra la porta principale della chiesa di San Maurizio.

Dominava allora parte del lago di Como e la Valtellina, dal suo castello di Musso, Gian Giacomo Medici, il Medeghino, un avventuriero, leone e volpe nell'istesso tempo, che in quell'universale perturbazione, si era creato un dominio. Costui si reggeva parteggiando ora per i francesi, ora per gli spagnoli.

Il Luini potè trovarsi al sicuro per qualche tempo, nei suoi domini: ma poscia passò i confini e scese a Lugano dove rimase dal 1527 circa fin verso la fine del 1529 o il principio del 1530.

In quell'anno gli nacque il secondo figlio, Aurelio, certamente da una donna sposata allora e della quale non è rimasta alcuna memoria.

Condusse allora la famiglia così accresciuta a Milano, dove lo richiamavano i lavori troncati all'epoca della sommossa contro gli spagnoli, le molte conoscenze, la maggior possibilità di lavoro e la necessità di provvedere alla famiglia novella. A Saronno rimanevagli molto da fare e v'era da compiere l'intera dipintura del tiburio, che venne poi affidata per la sua morte, con un contratto stipulato nel 1534 al maestro Gaudenzio Ferrari.

Non è senza significato questa sua lontananza dalla città, dove lo richiamavano tante ragioni di affetto e di interesse e di impegni assunti, durante gli anni che corrono dal 1526 al 1530.

E più significativo ancora è il suo ritorno proprio all'indomani dell'accordo conchiuso a Bologna fra il papa e Carlo V, per il quale accordo Milano tornava al duca Francesco Sforza e nulla vi era più da temere dagli spagnoli.

SPOSALIZIO DELLA MADONNA
(Saronno)

A noi piace collegare questi fatti colla leggenda di Ponte Valtellina che attribuiva la venuta del Luini all'uccisione di un prevosto. A proposito dell'affresco della Madonna benedicente San Maurizio a Ponte si ripete ancor oggi da quei montanari; « così il Luini ne avesse ammazzati dodici dei prevosti che noi avremmo dodici de' suoi dipinti! »

Il pittore che non si era umiliato mai al servizio dello straniero, che chiudeva nell'animo un inesauribile tesoro di fierezza e di bontà, può ben avere abbandonato il pennello nei tragici giorni della sommossa, quando, come narra il Burigozzo « fin le donne aiutavano i suoi dalle finestre...» per scendere in mezzo al popolo e combattere la buona battaglia della libertà!

Non aveva egli da difendere contro quella ciurmaglia ispano-tedesca anche i suoi dipinti?

Prevosto in quell'epoca di invasioni e di domini francesi non significava un grado nella gerarchia ecclesiastica, ma una carica civile-militare, una specie di poliziotto e di giudice, dotato di potere esecutivo, sommario esecutore delle sentenze che egli stesso pronunziava.

Se la tradizione ha qualche valore il detto popolare di Ponte Valtellina non può aver diverso significato da quello che noi gli diamo, quando lo si interpreti alla stregua degli avvenimenti storici. Quel detto non è più leggenda; e non urta la nostra delicatezza di sentire l'invocato sterminio dei dodici prevosti per la gioia d'avere i dodici dipinti del maestro, quando l'uccisione sia avvenuta in circostanze così patriottiche. Nè può far meraviglia questa aureola di patriotta della quale noi vogliamo cingere il nostro pittore, mentre quell'epoca sciagurata vide inchinarsi agli oppressori anche il genio di Leonardo da Vinci.

Disgraziatamente la storia ha potuto avvalorare la leggenda dell'assenza di ogni sentimento nazionale e patriottico negli italiani di quel tempo, poichè la storia non si è curata che dei principi, degli avventurieri e dei letterati. Ogni signorotto d'Italia allora alzò la bandiera di Francia o quella di Spagna: i letterati gareggiarono di bassezza per celebrare i monarchi stranieri, gli artisti per ottenere commissioni e denaro. Ma al disotto di questa minoranza che ha interessato la storia si agitava la moltitudine degli operai, dei contadini, dei poveri che nell'universale tradimento delle classi dirigenti, fu ribelle fino allo stremo delle sue forze.

E' la testimonianza dei contemporanei che parla.

Macchiavelli scriveva da Mantova « questi contadini sono più ostinati contro ai nemici dei Veneziani che non erano i Giudei contro i Romani; e tuttodì occorre che uno di loro preso si lascia ammazzare per non negare il nome veneziano... di modo che considerato tutto, è impossibile che questi re tenghino questi paesi con questi paesani vivi. »

Il Luini veniva dal popolo e del popolo conservava le semplici virtù, l'attaccamento profondo alla patria che egli non aveva mai abbandonato un istante, lo sdegno l'odio contro i devastatori, i saccheggiatori stranieri, ai quali egli non servì mai, in nessuna occasione, per nessuna speranza, l'indomita fierezza che se tace sotto il velo di una tolleranza fatta di modestia e di bontà scatta nel gesto violento della ribellione appena la ferita faccia sanguinare i sentimenti più sacri.

Tornato a Milano egli terminò la cappella Besozzi, lavorò ancora a Saronno. Poi ebbe l'incarico di decorare la casa della Tela con quattordici medaglioni rappresentanti gli Sforza.

Furono le ultime sue opere. L'artista che aveva cominciato

LA PRESENTAZIONE AL TEMPIO
(S. Maria dei Miracoli - Saronno)

dipingendo gli episodi della liberazione di Israele dalla schiavitù di Egitto, terminava effigiando gli ultimi principi italiani. La sua breve vita di artista è chiusa al principio e alla fine da queste opere come da un simbolo rivelatore di questa sua caratteristica di artista-cittadino.

Frattanto le ultime resistenze della patria si affievolivano; i papi, i duchi, i condottieri, i letterati consumavano l'ultimo obbrobrio; l'arte dava gli estremi lampeggiamenti: già le incombeva sopra l'ombra della decadenza e dello spagnolismo. Tutte le virtù parvero spente nella schiavitù saldata ai polsi di chi non aveva saputo morire.

Allora, nell'inverno del 1532, il Grande si spense.

III.

Confessiamolo sinceramente. Accingendoci a scrivere delle opere di Bernardino Luini noi ci sentiamo tremar le vene e i polsi, pur limitandoci al compito di coordinatori e di volgarizzatori degli sparsi commenti all' opera luinesca, tanto vivamente sentiamo la dignità e la responsabilità dello scrittore d'arte e tanto l'opera che noi vogliamo esaminare è vasta e grandiosa. La produzione del Luini ha del fantastico. Le opere che vanno sotto il suo nome sono in così grande numero, che esse poterono servire d'argomento probatorio a coloro che gli attribuirono una longevità, smentita dai documenti scoperti in seguito.

Egli non giunse ai sessant' anni di età; la sua vita artistica non durò più di cinque lustri. Bisogna pure ammettere che molte opere ritenute come sue non sono che lavori di valenti discepoli e che egli si è valso dell'opera di molti aiutanti per eseguire le commissioni che gli pervenivano.

Questa produzione ha caratteristiche diverse, che segnano l'evoluzione del pittore da una prima maniera affine nella tecnica del colore e della composizione alla vecchia scuola lombarda, ad una seconda, che risente della influenza di Leonardo da Vinci, ad una terza, la maniera bionda, che è nuova, originale, festosa, delicata. Crediamo si possa semplificare questa divisione e raggruppare l'opera del Luini, in due soli periodi: uno che va dagli inizi del 1500 all'anno 1522 che è il periodo di preparazione, di ricerca, di imitazione e l'altro che dal 1522 giunge al 1532 e che è il periodo della maturità, della indipendenza artistica.

In realtà se si volesse tener calcolo nella classificazione dei dipinti delle singole influenze, noi dovremmo avere un periodo che prende nome dal Bramantino, un altro dal Foppa, un terzo dal Borgognone, un quarto da Leonardo e così via. E la classificazione riuscirebbe troppo complicata e difficile, senza essere esatta. Meglio è attenersi alla caratteristica comune di tutti quei lavori, che è lo sforzo dell'artista traverso le maniere dei predecessori e dei contemporanei verso una forma propria, originale, il tentativo di fondere gli insegnamenti della scuola lombarda con quelli della scuola fiorentina in un equilibrio nuovo, in uno stile personale. Questo sforzo, questa ricerca dell'artista, che può essere anche l'irresistibile sovrapporsi della propria genialità alla voluta imitazione, appare evidente quasi in ogni quadro del primo periodo, dove accanto ad un putto che sembra disegnato dal Bramantino o ad un adolescente del Borgognone o ad un vecchio che deriva dal Foppa o alla disposizione che tradisce l'influenza leonardesca, compaiono i profili delle figure tipiche del Luini.

Questo distacco che vi è fra le figure di uno stesso quadro, si nota poi fra un quadro e l'altro. Accanto al *Banchetto*

L' ASSUNZIONE DELLA VERGINE
(Milano - Chiesa di S. Maurizio)

degli Ebrei, all' Offerta degli Ebrei per la costruzione del tempio, all'*Esercito* di *Faraone travolto dal mar Rosso*, dove manca ogni criterio di collocamento delle figure, ogni vivacità di azione, stanno gli *Ebrei inneggianti* a *Dio*, che è un gruppo armonico, dai personaggi congiunti fra loro da un interesse comune, abbiamo le *Fanciulle al bagno* d'una freschezza d'ispirazione senza pari.

Esaminare questa differenza da una figura all'altra, da un quadro all'altro, vuol dire seguir passo passo l'artista nelle sue conquiste e vuol dire ritrovare nell'opera di un solo l'evoluzione compiuta dalla pittura italiana dal quattrocento al cinquecento, dai Primitivi a Raffaello. « Col Luini la scuola lombarda per la prima volta trovò un maestro che alla composizione diede forme e concetti nuovi; naturalezza negli aggruppamenti, grandiosità nelle scene d'ambiente, sapienza nelle ricostruzioni storiche e mitologiche ». (F. Malaguzzi-Valeri).

Invece del realismo ad oltranza che senza alcuna preoccupazione di nobilitare la realtà, copia il modello anche se è deforme, la ricerca della bellezza, l'idealizzazione del reale: invece di figure magre, allungate, malaticce, delle figure nobili, sane, superbe: al posto di vane ombre sovrapposte le une alle altre, senz'alcun legame, degli attori pieni di vita, tutta l'emozione di un dramma: agli aggruppamenti casuali, capricciosi, illogici, aritmici sostituita una sapiente disposizione, armonizzante colla cornice architettonica, rispondente alla esigenza decorativa; al colorire chiaro, uniforme, le finezze del chiaro-scuro, le virtuosità del pennello: alle strettoie tradi- [illegible] libertà nella figurazione degli episodi: ecco nella distanza fra i due termini di queste antitesi compreso il cammino dell'arte luinesca dal 1500 al 1522.

Ma una volta raffinata la sua tecnica e il suo gusto sugli esempi dei grandi maestri contemporanei, egli perseguì l'ideale artistico proprio della sua stirpe. E la sua arte raggiunse la perfezione restando caratterizzata dalla tranquilla soavità, dalla sentimentale tenerezza, dal profondo misticismo proprio dei lombardi.

Questa sua originalità non è stata sempre riconosciuta dagli storici dell'arte e molti ancor oggi lo pongono fra gli scolari di Leonardo da Vinci. Il Brun lo differenzia da Leonardo per una superficialità di esecuzione dovuta alla fretta di condurre a termine i lavori « perchè il Luini in prima linea doveva mirare al guadagno e procacciare il pane quotidiano ad una numerosa famiglia ed aver cura della educazione di tre figli che anch'essi divennero pittori ». Vedemmo che il Luini ebbe gli ultimi due figli, Aurelio e G. Pietro, solo qualche anno prima di morire.

Pierre Gauthiez rivendica invece con ispirate parole e con acute osservazioni l'indipendenza del Luini. « Coloro che immaginano un Luini plagiario di Leonardo e che lo pongono nella sua ombra, non hanno mai vissuto in Lombardia. E se vi hanno vissuto, invece di compilare delle note e degli inventari, dovevano aprire gli occhi e guardare la vita. Si sarebbero accorti che le donne di Leonardo e del Luini camminano per le vie delle città e pei sentieri della campagna: ambedue, il grande pittore di cavalletto come il frescante, dipingevano le belle fanciulle che passavano loro vicine, dai dolci occhi lombardi, dalle gravi palpebre ambrate, dalle narici voluttuose... »

E il cardinal Federico Borromeo, in alcune note manoscritte, parlando della Sacra Famiglia che si conserva all'Ambrosiana, ci dice quali fossero i veri rapporti fra Bernar-

FRAMMENTO DEL CORTEO NUZIALE
(Pinacoteca di Brera - Milano)

dino Luini e Leonardo da Vinci. « Il Luini divide la gloria di questo quadro con Leonardo da Vinci. Questi disegnò squisitamente, Luini vi aggiunse poi una certa soavità e un'espessione di pia tenerezza. Così questi illustri artisti si prestavano reciprocamente il loro genio, Luini riconoscendo la sapienza del disegno di Leonardo e Leonardo colmando di gloria il Luini coll'affidargli il completamento della sua opera.» « Questa mansuetudine di costumi esiste di solito fra i genii sovrani e uguali esempi fra gli artisti dell'antichità son ricordati da Plinio. Conoscendo l'immensità del campo delle arti e i brevi confini della intelligenza umana e come la potenza e l'eccellenza di ciascuno è strettamente limitata, si aiutavano l'un l'altro con gioia e con cortesia. »

Questi i rapporti fra i due grandi e sarebbe sommamente ingiusto alterarli partendo da presupposti errati. Anche a voler trascurare le differenze fondamentali dei due temperamenti — chè Leonardo è un raffinato, un critico, un riflessivo che predilige la pittura a olio, mentre Luini è un semplice, un impulsivo, un ispirato la cui opera enorme è costituita principalmente e nel periodo migliore, dagli affreschi — e a voler considerare solo le tempere e i dipinti ad olio, si può osservare che certe somiglianze di linee e di tipi non valgono a provare l'imitazione, ma dimostrano una tradizione.

A questa tradizione dovevano inchinarsi anche gli artisti più fantastici e più spregiudicati per non urtare i sentimenti estetici del popolo e per non ribellarsi ai voleri della clientela. Il popolo apprezzava meno la esecuzione che la chiarezza degli attributi e delle caratteristiche e voleva un San Cristoforo gigantesco, un San Rocco accompagnato dal cane e piagato, un San Gerolamo col leone e un San Sebastiano trafitto dalle frecce. Per la stessa ragione l'artista che operava

per il popolo non poteva scegliere i soggetti in un campo troppo vasto: essi erano sempre gli stessi, tratti dalla religione, le Madonne, le Sante Conversazioni, gli episodi della vita di Cristo, dalla Nascita alla Passione.

Il Luini dipinse tuttavia per i Rabbia anche soggetti mitologici e biblici, ispirati dalle prime opere illustrate che uscirono in quegli anni a Venezia, la Bibbia del Mallermi e le Metamorfosi di Ovidio: ma può darsi che questi soggetti-come usavano molti committenti, siano stati suggeriti al Luini dai Rabbia. Così potrebbe spiegarsi per molte scene la mancanza di ispirazione, strana mancanza in un artista che aveva tanta freschezza e spontaneità di ispirazione.

La tecnica dell'affresco richiedeva questa genialità agile e sicura, senza dubbi e senza esitazioni, poichè bisognava dipingere sulla calce ancor fresca. L'affresco « vuole una mano, scriveva il Vasari, destra, risoluta, veloce, ma sopratutto un giudizio saldo e intero: perchè i colori mentre che il muro è molle, mostrano una cosa in un modo, che poi secco non è più quello... Molti dei nostri artefici vagliono assai negli altri lavori a olio e a tempera, ed in questo poi non riescono per essere egli veramente il più virile più sicuro più risoluto .» Il Vasari continuando avvertiva: «bisogna guardarsi dal ritoccare con colori che abbiano colla di carnicci o rosso d'uovo o gomma o draganti... perchè oltre l'esser cosa vilissima, rende più corta vita alle pitture». Questo ritocco a secco era già stato provato da molti: Baldovinetti, che stemperando i colori con giallo d'uovo mescolato con un vernice liquido cotto al fuoco, sperava di ottenere una tempera resistente all'acqua, vide screpolare gli affreschi di Santa Trinità, dove egli fece tale applicazione.

Ma il Luini seppe usare di tali ritocchi a secco con auda-

L'INCORONAZIONE DI SPINE
(Milano - Pinacoteca Ambrosiana)

cia e con misura, spargendo nelle sue opere l'incanto di una luminosità soave e perenne. Egli quindi riusciva a perfezionare uno speciale ramo della sua arte, pari in questo a tutti i grandi artisti del cinquecento che vollero porsi qualche problema da risolvere, come Leonardo per il chiaroscuro e per la pittura a olio e Michelangelo per l'anatomia e Raffaello per la composizione.

Se la risoluzione di un problema tecnico tanto importante e se la quantità delle opere già bastano a darci una figura originale d'artista, è però solo per il sentimento generale che spira dalle sue opere che noi salutiamo in lui un vero genio pittorico.

Riconosciamo volontieri col Morelli il monotono ripetersi di certi difetti, i piedi troppo lunghi, le mani molto larghe, come le disegnava Giambellino, gli zigomi troppo allontanati fra loro, il mento troppo basso; difetti o meglio particolarità che anche Leonardo da Vinci tolse dai viventi modelli della Lombardia. Ma se abbandonando questa minuta analisi dell'opera pittorica noi vogliamo abbracciarne con uno sguardo l'espressione sintetica, il pregio caratteristico, noi troviamo subito la meravigliosa impronta del genio.

Non è difficile il confronto poichè i medesimi soggetti erano trattati da tutti i pittori. Prendiamo la Madonna.

L'immagine sacra rappresentata dai bizantini come una figura rigida, compassata, ieratica, senza espressione, in una gloria d'azzurro e di ori, — ridivenuta donna con Giotto, per quanto ancora recinta di maestà, — simile a una madre che gioca col suo bambino per l'arte dei toscani, viene completamente umanizzata nel cinquecento, quando Raffaello le dona tutto l'incanto e tutta la seduzione di una giovine sposa fiorente. Ma rimane ancora un gradino da salire per creare il

tipo della Vergine-Madre. Bisogna togliere alla perfezione delle forme, alla freschezza delle carni, all'incanto della bellezza femminina ogni seduzione carnale, ogni suggestione mondana: bisogna che quel sorriso della bocca e degli occhi non parli al senso, ma all'anima. « La bellezza della Vergine Madre, scrive il cardinal Borromeo, è tanto più ammirabile in quanto non risveglia alcun pensiero men puro, cosicchè voi potete ammirare con quale arte il pittore ha saputo separare due cose che la natura quasi sempre riunisce e come egli le ha allontanate l'una dall'altra ».

Il Gauthiez ha notato due modi di pingere la Madonna nel Luini. Talvolta la Madonna è un'ingenua fanciulla, candida, quasi estranea al sacro deposito che le è confidato ed è la Vergine divina e intatta: tal altra è la madre ancor giovine e bella, ma languida, pensosa, sognante. Nell'un modo o nell'altro però, sul volto della Vergine come sul volto della Madre, è diffusa quella luce di santità che si cerca invano nelle bellissime donne di Tiziano o di Raffaello.

Questa differenza proviene dal diverso idealismo che animava quei grandi artisti: lo spiritualismo fiorentino, di Michelangelo, di Leonardo, di Raffaello, era di origine pagana, era la rifioritura della filosofia platonica, ma lo spiritualismo del Luini era cristiano, era il permanere nella sua arte del misticismo lombardo, che aveva così a lungo cercata questa apoteosi della Vergine per opera di tutti i suoi artisti. Da questo spiritualismo nascono tutti i tipi luineschi, le sue sante, i suoi vegliardi maestosi, solenni, possenti, come figure di profeti e di sacerdoti, quali appaiono alla nostra fantasia leggendo nella Bibbia le loro gesta compiute nel nome del terribile Dio d'Israele.

Eppure questo spiritualismo che è un titolo di perfezione

IL MARTIRIO DI S. CATERINA
(Milano - Chiesa di S. Maurizio)

per il pittore dei drammi cristiani, gli valse la critica di chi non comprendendolo, lo interpetrò come incapacità nel Luini a vivificare di emozioni e di movimento e di drammaticità le sue opere. Era necessario ricordare ai critici che la rassegnazione, la serenità, l'estasi dei martiri che vedono aprirsi i cieli e ascoltano morendo le angeliche armonie, devono sostituirsi alle violenti espressioni del dolore fisico. Bisognava ricordare che un senso di secura attesa, una ripercussione dell'infinito, la — vanitas vanitatum et omnia vanitas — di Sant'Agostino, è il movente psicologico di tutti quegli attori del dramma cristiano. Non l'agitazione convulsa, non il tormento del dubbio, non la ribellione a un fato indeprecabile non l'eccitazione, ma la sicurezza di coloro che si sentono pellegrini vigilati da Dio, ma la calma del Cristo che sul tempestoso mare sorride ai tementi e li rassicura.

Bernardino Luini è il pittore della fede, il poeta delle virtù cristiane. Come seppe rivelare più di ogni altro la purezza e la sublimità del sentimento materno, come fu il celebratore della gioia dell'innocenza, come fu il poeta, in un'epoca di desolazione e di odii, degli eroi della carità e del sacrificio, da San Rocco a San Maurizio, così fu un assertore costante meraviglioso e convinto di quel tesoro inestimabile che è la fede, qualunque siano le sue origini e le sue finalità, qualunque sia il suo nome. E' forse per questo che l'ora di una più alta rivendicazione è giunta per lui.

Come durante la resurrezione cattolica nel periodo neoromantico si trassero, dall'inesauribile schiera del Rinascimento, ai clamori di una improvvisa popolarità, Frate Angelico e il Perugino: come poi i preraffaelliti levarono alle stelle Sandro Botticelli, spirito irrequieto, mistico e sensuale, tanto consono all'anima moderna nella sua incertezza: come per lo

auspicato ritorno degli eroi gli animi si volsero alla gigantesca figura di Leonardo, così oggi l'anima anelante alla perduta intima pace, alla nuova fede che dia serenità alle opere, si volge al pittore che nelle opere e nella vita fu uomo di fede indomata e serena.

IV.

Il Luini durante il primo periodo della sua attività artistica non si allontanò probabilmente che una sol volta da Milano e per poco tempo, quando in seguito allo sconforto di un amore disgraziato, sentì la nostalgia de' suoi monti. Verso il 1510 dovette tornare al paese natale e agli ammirati compaesani diede la prova dei progressi compiuti nell'arte, dipingendo l'Adorazione dei Magi nella chiesuola di San Pietro in Luino.

E' l'unico affresco che appartenga al periodo giovanile e che sia stato eseguito fuori di Milano. Tutto il resto dal 1505 al 1522 circa, anno al quale noi estendiamo la durata del primo periodo, è stato dipinto a Milano o nelle immediate vicinanze della città, a Chiaravalle, alla Pelucca, a Monza.

La chiesa di San Pietro a Luino sorge a sinistra di una bella strada alberata che dalla cittadina, specchiante la ghirlanda de' suoi edifizi nel lago, conduce alla frazione di Creva. In una posizione piena d'incanto ci appare il bel campanile romanico, che vigila i morti e vede intorno alla sua massa oscura un trionto di verde dalle circostanti colline e ascolta giungergli, di là da Luino, arrampicantesi colla folla delle sue case verso il colle, il ritmo mutevole del lago.

Il dipinto è nella terza cappella, a destra. La Madonna tiene in grembo il Bambino ignudo che benedice il vecchio

ADORAZIONE DEI RE MAGI
(Saronno)

re Melchiorre inginocchiato, mentre gli altri due re si avvicinano pieni di commozione e di riverenza. Dietro la Madonna si scorgono Anna e S. Giuseppe: a destra la composizione è chiusa dai cavalli dei re e dai palafrenieri: lo sfondo è un paesaggio del lago Maggiore. Le figure, i cavalli specialmente sono stati ritoccati in modo indegno; la parte destra del quadro è semidistrutta. pure nella grazia della composizione, nelle figure dei re magi e in ispecie del vecchio, che preannuncia lo splendido vegliardo dell'Adorazione di Saronno, è manifesta la maniera del Luini.

Sopra l'adorazione dei Magi, in una lunetta, un Padre della Chiesa assorto nella lettura dei libri santi e nel soffitto quattro angioli portanti una ghirlanda.

A Milano, i primi lavori del Luini si possono oggi ammirare nella Pinacoteca di Brera, dove furono trasportati in varie riprese, a cominciare dai primi anni dello scorso secolo.

Fin dal 1803 il conte Sannazzaro potè cedere a Brera la Natività di Maria e la Presentazione al Tempio, levati da Santa Maria della Pace. Nel 1808, nel 1811, nel 1814, nel 1826 pervennero successivamente a Brera altri affreschi dalle chiese di Santa Marta, di Santa Maria di Brera, di Santa Maria della Pace, di San Barnaba, di Santa Maria Incoronata, dal Monastero delle Vettere, dalla Pelucca. Nel 1825 veniva acquistata per dodicimila lire la Vergine del Roseto che dalla Certosa di Pavia era passata a Giuseppe Bianchi: nel 1855 entravano tre Madonne per il lascito Oggioni: nel 1875 si trasportavano sulla tela i restanti affreschi di Santa Maria della Pace: e infine, nell'ottobre del 1906 il re Vittorio Emanuele III depositava a Brera alcuni affreschi della Pelucca che erano a Palazzo Reale.

Fra tanto tesoro di opere raccolto a Brera richiamano in

special modo l'attenzione gli affreschi della Pelucca, la Vergine col Bambino, S. Antonio e S. Barbara, e gli affreschi di Santa Maria della Pace.

Quello della Pelucca è certamente il più grandioso ciclo di dipinti della scuola lombarda, ma questi affreschi, circa sessanta, sono sparsi un po' dappertutto, a Brera, presso privati in Milano, nel museo del Louvre, nel castello di Chantilly, nella raccolta Kann, a Londra, nel museo Wallace. La pinacoteca di Brera possiede tuttavia il nucleo principale. I soggetti furono tratti dalla religione, dalla Bibbia, dalla mitologia, dai giochi. E diverso è il pregio dei singoli quadri. Dove il numero delle figure non è grande il Luini riesce meglio non avendo a superare grandi ostacoli per la disposizione: meno abile invece è quando la composizione richiede molti personaggi. Così, mentre i quadri di genere, il Gioco del Guancialino (71. 750) il Bagno delle fanciulle (749) sono ricchi di ispirazione, spiranti una grazia ingenua, idilliaca, le rappresentazioni bibliche e mitologiche non hanno espressione, vivacità, non sono sentite, per quanto il pittore abbia avuto cura di porvi del movimento.

Al ciclo della Pelucca appartiene la Santa Caterina deposta nel sepolcro degli Angeli (288) ritenuto da molti il capolavoro del Luini. Tre angioli sostengono la salma della santa, avvolta in un ampio manto rosso a leggere dorature, sopra un sarcofago antico dove son segnate le iniziali della leggenda: — Catharina Virgo Sponsa Christi. — La santa colle mani incrociate sul petto dorme il placido eterno sonno; alcuni riccioli sfuggono dalla mano dell'angelo che tien raccolta sulla nuca la chioma d'oro: le ali aperte degli angioli fremono lievemente nella silenziosità d'un volo prossimo a raccogliersi. Intorno è una luce serena e diffusa. E da quel

RITRATTO DI BIANCA MARIA SFORZA
(Milano - Museo)

l'armonia di tinte, da quel ritmo di movenze, dall'espressione di quei volti emana tutto l'incanto del quale la fede cristiana ha circondato la morte del giusto. Se per avere il capolavoro è necessario che l'artista esprima la sua concezione di un attimo di bellezza in modo che allo spettatore derivi la stessa gioconda sensazione di colui che ha creato, questo è veramente un capolavoro. Noi non possiamo sottoscrivere all'asserzione del Müntz che Leonardo stesso sarebbe stato incapace di una simile creazione perchè il confronto non è ragionevole. Solo chi traeva l'ispirazione dal misticismo cristiano poteva concepire e tradurre in una forma così idealmente perfetta, l'opera più altamente mistica del cinquecento.

La Vergine col Bambino fra S. Antonio e Santa Barbara (66) reca la segnatura; Bernardinus Lovinus p. 1521. Siede la Madonna in alto sopra un basamento tenendo per la vita il Bambino che è in piedi sulle ginocchia materne e sorride ineffabilmente: a destra Santa Barbara in veste rossa e gialla, a sinistra Sant' Antonio, un bel vecchio imponente nell'ampia tonaca su cui scende il candor della barba. Un angioletto ricciuto, vivace, suona seduto sopra un gradino. Lo sfondo è una loggia architravata col soffitto a cassettoni, che serve ad accrescere una certa temperata austerità che è in questo quadro così armonico, così intonato, che segna un passo decisivo verso la padronanza assoluta di tutti i segreti della tecnica. Ancora qualche anno, poi il maestro si rivelerà nella pienezza del suo stile già apparso nella Salma di Santa Caterina per una di quelle inaspettate manifestazioni proprie dei genii.

Soffermiamoci nella sedicesima sala, dove per l'illuminato volere di Corrado Ricci si ricostruì nella stessa forma e proporzione, la cappella che si trova a sinistra dell' abside di

Santa Maria della Pace, dalla quale furon tolti gli affreschi. Negli spicchi della volta si veggono sette Arcangeli: nelle pareti gli episodi della vita di Maria, la Presentazione al Tempio, l'educazione, le nozze, la visitazione, (dal 294 al 305). Queste composizioni appartengono al primo periodo, nonostante il magistero delicato e profondo del disegno e nonostante una gaiezza luminosa di colorito, che dà vita alle cose e alle persone avvolgendole in un' atmosfera mattinale. Ma questi lavori non hanno la caratteristica impronta religiosa, mistica del Luini: la soavità delle scene è il frutto di un'assidua preoccupazione naturalistica. La Vergine e San Giuseppe non hanno sul volto quel riflesso di santità che ne divinizza l' aspetto umano. Spogliati della loro aureola essi divengono uomini, belli, sani, spiranti dal volto tutta la gioia e tutta l'esuberanza dell' equilibrio fisico e morale, ma nulla più. Pure quanto e quale commovente lirismo non è in quelle due figure di Maria e di Giuseppe che vanno a nozze! Quale indicibile linguaggio d' amore spira dagli occhi che si cercano lungamente, dalla mano bianca e delicata della donna che si offre alla nervosa stretta dello sposo! E quanta allegria biricchina in quel suonatore di chitarra, tra il malizioso e l' ingenuo, strano nelle vesti, bizzarro nella capigliatura, agile e disinvolto che pare stenti a rimaner fermo e composto! Questo inno all'amore e alla giovinezza, questa trepida voluttà d'una breve ultima vigilia d' amore, noi l' abbiamo colta spesso sui volti di qualche comitiva frettolosa per le strade del villaggio, innanzi i due sposi, tremando e tacendo, dietro il corteo, ebbro del riflesso di loro letizia.

In questa medesima sala è la Vergine che trattiene il bimbo sporgentesi verso una monaca, (293) dipinto incantevole e freschissimo di toni, e la celebre Madonna del Roseto (289).

S. PLACIDO, S. BENEDETTO, S. GIOVANNI ED UN DEVOTO
(Milano - Chiesa di S. Maurizio)

La Vergine guarda amorosamente il divino fanciullo che protraendosi fuori dalle materne braccia coglie un fiore da un vaso di aquilegia. Sul giovine volto della madre passa un'ombra di melanconia, forse il presentimento improvviso dello strazio che attende le morbide carni innocenti del figlio. Lo sfondo è una spalliera fiorente di rose.

Un ugual senso di mestizia è nel quadro offuscato e guasto, ma di una finezza inarrivabile che rappresenta la Vergine reggente Gesù che si sporge per abbracciare una pecorella condottagli da San Giovannino. (63) Il quadro ha un singolar pregio per il paesaggio: dei pastori nel fondo fra le pecore, due certosini che si avviano al chiostro, un viandante solitario, macchie di arbusti, e ai piedi di San Giovanni una pernice. Spira da tutto il quadro un senso di sicurezza e di pace che forma un delicato contrasto col dolore e coll'ansia già chiare sul volto della Madonna.

Fuori dalla pinacoteca di Brera che conta circa una settantina di opere luinesche restano in Milano, del primo periodo: la Deposizione dalla Croce, a Santa Maria della Passione, l'opera che ha maggiori relazioni coll'arte di Ambrogio da Fossano: la decorazione della terza cappella, a destra, nella chiesa di San Giorgio a Palazzo, e infine la Coronazione di spina, terminata dal Luini il 22 Marzo 1522 per l'Oratorio di Santa Corona e che si trova alla Biblioteca Ambrosiana, nella sala che dall'affresco prende il nome di sala dell'Incoronazione. Una cronaca manoscritta della Congregazione che fece eseguire l'affresco dice: « Messer Bernardino Luino pictore s'è accordato a pingere il Cristo con li 12 compagni in l'Oratorio, et comenzò a lavorare a dì 12 Ottobre et l'Opera fu finita a dì 22 Marzo 1522. È vero che lui non lavorò se no opere (leggi: giornate) 38, et uno suo gioveno opere 11,

et oltra le dicte opere 11, li teneva missà la molta al bisogno, et anche sempre aveva un garzone che li serviva. Li fu dato per sua mercede, computati tutti i colori, lire 115, soldi 9 et la detta spesa la pagò messer Bernardino Ghilio. »

Il suo — gioveno — che lavorò da solo undici giornate era l'Evangelista, e a lui si devono alcune parti dell'affresco meno perfette, mentre il padre si riserbò la parte più difficile e che richiedeva maggiore scrupolosità come i ritratti dei dodici committenti che stanno inginocchiati, sei per parte, innanzi al Cristo coronato di spine.

Opere di questo primo periodo sono poi sparse nelle gallerie di tutta Europa. Sono principalmente quelle tavole ad olio che rivelano in modo così chiaro e decisivo l'influenza di Leonardo.

L'Ambrosiana possiede il San Giovanni Battista, il Salvatore giovinetto e quella Sacra Famiglia e Santa Elisabetta che il cardinal Federico Borromeo chiamava: quadro principale, e del quale parlava con una ammirazione senza limite. La Collezione Borromeo vanta due Madonne e una Casta Susanna di fattura delicatissima, vibrante, suggestiva: il museo Poldi Pezzoli un San Gerolamo, nel quale si nota un errore di prospettiva identico a quello del San Gerolamo attribuito al Luini e che si trova all'Isola Bella; lo sguardo del santo che dovrebbe posarsi sul Crocifisso che gli sta innanzi cade invece sopra un punto diverso e più lontano. Nello stesso museo, oltre il Cristo che porta la croce, l'Elevazione della Croce e Tobia condotto dall'Angelo, sono le mistiche Nozze di Santa Caterina. La santa dal profilo dolce ed austero, liberatasi dal manto il lato destro per porgere la mano all'anello che le offre il divin sposo, scopre sotto l'ala dorata dei capelli il candore del collo e della spalla. La Madonna tenendo

LA VERGINE - BERNARDINO LUINI
(Pinacoteca di Brera - Milano)

il bambino perchè non cada da un tavolo su cui è seduto, assiste alla scena con un sorriso che appena si abbozza sulle labbra porporine. Fuori, da un' aperta finestra, si scorge tre mare nell' aere lucido un alberetto e un fiume scende fra le roccie da un lato e un sentiero dall' altro. Si sarebbe tentati di scorgere nella vivezza dei colori smaglianti, nelle stoffe rabescate che ornano santa Caterina, nel tappeto variopinto che sta sotto i piedini del Bambino, un'influenza della scuola Veneta. Ma questa influenza era di vecchia data nella scuola lombarda per le continue relazioni che legavano Milano e Venezia, cosicchè i rapporti di simiglianza non scarseggiano, dall'uso di pingere la Madonna sovra un basamento elevato a quello di abbondare nei particolari intimi, famigliari e di rallegrare il quadro di angioli sonanti, di animali, di fiori, di frutta.

Fuori di Milano, la galleria Layard a Venezia ha una Madonna col Bambino che ricorda il Borgognone nel manto sparso di stelle, nella camiciola del bimbo, stretta da una fascia a mezza vita, e il Museo Nazionale di Napoli un' altra Madonna, di una straordinaria rassomiglianza con quella della Sacra Famiglia alla Ambrosiana.

L'enumerazione sarebbe interminabile. Vi sono le Erodiadi del Louvre, del Belvedere a Vienna, degli Uffizi a Firenze, della Borromeo a Milano, e fra le appartenenti ai privati quella del comm. Sforza-Terni, a Crema: vi sono le Madonne della Galleria Nazionale a Londra, dell'Eremitaggio a Pietroburgo, del Louvre, del Prado a Madrid, del Museo a Budapest, della galleria reale di Berlino: e poi ancora Modestia e Vanità, nella galleria Sciarra-Colonna, a Roma, ritenuta opera di Leonardo da Vinci per sì lungo tempo: e i quadri delle collezioni private, Crespi, Scotti, Rothschild, Ruston, Benson,

Coole, Farrer, Somzee, fra i quali ricordiamo per il soggetto insolito nel Luini, la Venere riposante, entrata nel gennaio scorso alla Galleria Nazionale di Londra per il lascito di Ludovico Mond.

Qualcuna di queste opere apparterrà forse cronologicamente al secondo periodo dell' attività del Luini, ma noi le abbiamo ugualmente raggruppate nel primo periodo perchè in quasi tutti permangono i caratteri leonardeschi. D'altronde la loro cronologia non ci è nota, chè altrimenti si poteva astrarre dalla loro caratteristica come si è fatto per la salma di Santa Caterina, dipinto che la data pone agli inizi della carriera del pittore, ma che la critica dovrebbe porre ben più innanzi, negli anni in cui Luini dipingeva a San Maurizio, alla Certosa, a Saronno, a Lugano.

Ed eccoci, con questi nomi evocatori di bellezze artistiche inarrivate, giunti al secondo periodo.

Esso comprende: gli affreschi del Monastero Maggiore (dal 1522 al 1524 e poi dal 1526 e il 1530) il polittico di Legnano (1523) gli affreschi di Saronno dal 1525 al 1526 — dal 1530 al 1532) le tempere di Como e i lavori sul lago di Como (1526-1527) gli affreschi di Lugano e nel Canton Ticino (dal 1527 al 1530) i medaglioni degli Sforza alla casa della Tela in Milano (1530).

V.

La chiesa di San Maurizio fu riedificata dalle fondamenta nel 1503. Era una chiesa antichissima, una delle poche rispettate dal Barbarossa nella distruzione di Milano, e apparteneva al Monastero Maggiore delle Benedettine. Questa chiesa, che il Malaguzzi Valeri giudica una delle più belle che rimangano in Lombardia dell'inizio del cinquecento, per armonia di pro-

MADONNA DEL ROSETO
(Milano - Pinacoteca di Brera)

porzioni e per purezza di profili, è divisa in due parti, una riservata alle monache, l' altra al pubblico, da un' altissima parete che sale fino alla imposta della volta. Le pareti laterali a due piani, hanno nell'inferiore una serie di cappelle ad arco, nel superiore una loggia elegantissima. La decorazione pittorica, gli stucchi, profusi con grande ricchezza, completano le meraviglie architettoniche.

Il Luini frescò dapprima tutta la parete dell'altar maggiore per incarico di Alessandro Bentivoglio, figlio di Giovanni II, signore di Bologna, cacciato dalla sua città dalle armi di papa Giulio II, Alessandro aveva sposata Ippolita Sforza e questa parentela cogli Sforza fu una delle ragioni che fecero riparare a Milano i Bentivoglio, i quali, continuando in questa città le tradizioni di mecenatismo della loro famiglia, vi eressero un magnifico palazzo e curarono la grandiosa decorazione di San Maurizio.

Questa loro predilezione nasceva dall' avere fra le monache del Monastero Maggiore la figliuola Alessandra, la quale stanca delle vicissitudini tormentose della famiglia, spodestata e bandita, addolorata fors' anche dalle tristi vicende di sua cugina Ginevra, data in isposa dal padre, per ragione di Stato, al cupo Baglione, signore di Perugia, si era rifugiata nella pace del chiostro. E forse ella stessa che poi volle ed ebbe vicina la salma del genitore per il quale faceva incidere la soave epigrafe « Moderatori justissimo, qui omnibus profuit, nemini nocuit » ; forse ella stessa indusse i genitori all' opera divota. Così ogni giorno ella poteva contemplarne l' effigie dipinta dal maestro nei due archi laterali: il padre ginocchioni, avvolto nella lunga zimarra senatoriale, pensoso e un po' stanco, ma fiero e sereno nella compagnia dei tre santi che lo confortano; la madre, ancor bella nella sua veste di

broccato bianco, col libro delle preghiere fra le mani, triste anch'essa, ma sicura fra le tre sante, una delle quali, giglio e colomba, fasciata dalle candide bende monacali, le è più vicina in atteggiamento di confidente tenerezza, d'infinito amore ed è sua figlia, Alessandra. I santi che circondano le figure inginocchiate del conte e della contessa, parlano le più soavi parole della fede. Per un momento noi facciamo astrazione senza volerlo dalla realtà, noi dimentichiamo la nostra ammirazione per la correttezza del disegno, per la sapienza del colorire, per il gusto dei panneggiamenti e ascoltiamo risalire da un passato profondo e dimenticato la voce della madre, la voce udita nell'infanzia che ci illuminava il mistero della vita di tre fiamme: Credi! Spera! Ama! E l'occhio vaga in un'estasi irrequieta: scende sotto ai due timpani semicircolari fra le quattro sante che ci rievocano un mistico fiorir di leggende colle palme e cogli strumenti del martirio che recano in mano, colle rose di cui sono inghirlandate: sorride ai putti che sembrano sbucare dalla loro nicchia come se ci tornasse incontro la perduta più verde fanciullezza.

Qualche rumore è dietro di noi: una persona entra nella chiesa, ma nulla ci può distrarre. Sursum corda! Il godimento estetico ci gonfia il cuore e noi alzando gli occhi in un moto istintivo siamo vinti da nuove meraviglie. E poichè la preparazione dell' animo è stata così grande e poichè un angolo di paradiso ci ha inebbriati della sua luce, ecco quasi ci si piegano le ginocchia innanzi alla chiesa combattente e alla chiesa trionfante che folgoreggiano dall'alto nel Martirio di San Maurizio e nella Assunzione della Vergine.

S. AGNESE, S. SCOLASTICA, S. CATERINA
(Milano - Chiesa S. Maurizio)

Non era necessario che Gian Paolo Lomazzo nel suo mediocre sonetto caudato scrivesse del Luini:

E vostra fama sale
ancor più in alto per l'arte del porre
in versi quel che in mente vi trascorre,

perchè si sapesse che il grande pittore era anche stato un poeta. La fraternità delle arti non è un luogo comune e questa parete di San Maurizio è una delle strofe più ispirate che siano mai state pensate e scritte.

San Maurizio è una chiesa che v' incatena, non ne uscireste più: ma è troppo ricca, vi dà troppe emozioni; il genio del pittore vi ha profuso troppo tesoro. Quando facendo uno sforzo doloroso staccate gli occhi dall'altar maggiore, eccovi presi dalla cappella Besozzi· E' la terza, a destra, dipinta per incarico del causidico Francesco Besozzi, originario forse da quella nobile famiglia che prese il nome dal paese nativo di Besozzo, sorgente sovra un colle allo sbocco dell'antica valle d'Antelamo.

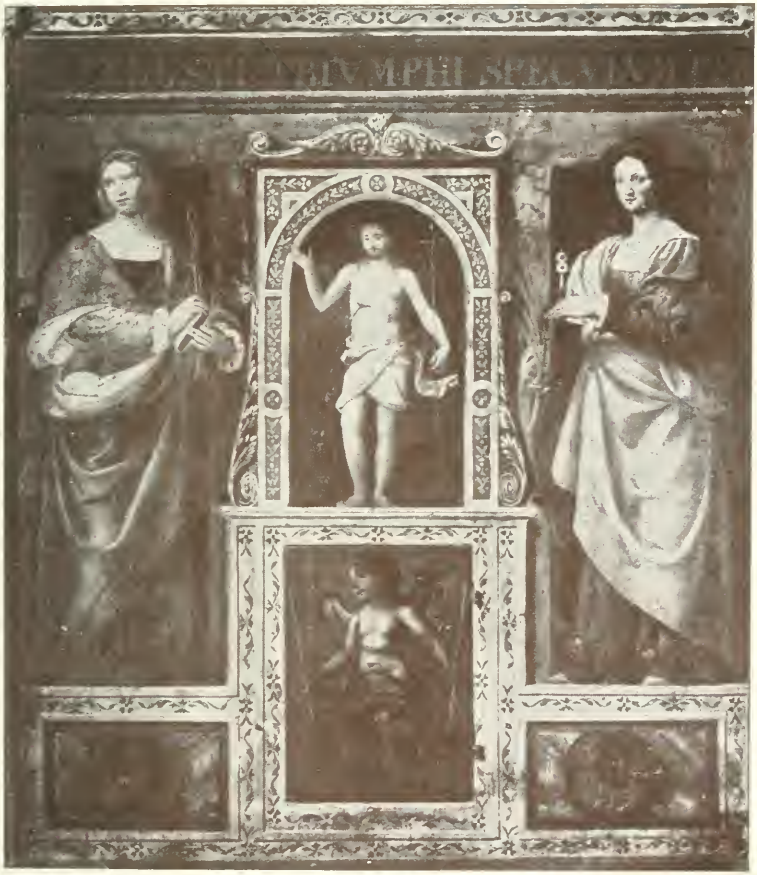
La cappella fu cominciata nel 1526, ma la fuga del Luini ne ritardò il compimento fino alla data che vi è segnata, del 15 Agosto 1530. Il fondatore Besozzi è ritratto in ginocchio a sinistra, nell'affresco sopra l'altare ove un Cristo alla colonna si abbandona sfinito, sanguinante fra gli sgherri truculenti. I due affreschi laterali rappresentano il martirio e la decapitazione di Santa Caterina. Nell' affresco di sinistra, la santa, nudata fino al petto, avvolta il bel corpo da un manto, prega a mani giunte, fra lo scompiglio dei soldati pagani: a destra ella ha reclinato la testa e il carnefice sta per colpirla.

Il Bandello, arguto e libero novellatore della vita milanese

di allora, dopo aver narrato i capricci di una voluttuosa donna, la contessa Bianca Maria di Challant, scrisse che chi voleva vederne il ritratto doveva andare al Monastero Maggiore. La contessa dopo aver mutato più volte d'amanti, era stata trascinata dal vortice delle passioni verso il delitto; sembra che imponesse a un suo novello amante l'uccisione di un altro che le dava fastidio, simile in questo a una qualsiasi moderna eroina slava. Ma i tempi eran più rozzi: il duca di Borbone ch'era a Milano per conto dell'Imperatore, la fece prendere e decapitare al Castello. Per questo si è voluto vederne il ritratto nella santa che reclina in sì dolce atto la testa sotto la spada del boia, sebbene questa figura non abbia le particolarità di un ritratto.

San Maurizio è una miniera di lavori del Luini, ma gli altri affreschi o sono guasti o furono ritoccati o sono ormai distrutti, come quell'affresco dipinto all'olio, secondo gli insegnamenti e i metodi che Leonardo da Vinci aveva usato per il Cenacolo.

Tuttavia quello che rimane e che resiste vittorioso alla roditrice umidità delle chiese giustifica l'entusiasmo di tutti coloro che visitano commossi questo tempio del Luini. « Non si ha più la nozione del tempo, esclama Pierre Gauthier; le ore passano inavvertite e solo la luce che manca ci ricorda il giunger della notte. Poichè noi qui comprendiamo il secreto del maestro, la sua maniera, la sua tecnica: dei frammenti dipinti di furia, in un giorno, allegramente, e poi dei ritocchi pazienti, da lavoratore diligente che non più pressato dalla necessità, ha tutto il tempo di curare i più minuziosi dettagli di un torso, di una spalla, di una chioma, di un panneggiamento. E la sua pennellata è così franca e decisa e viva che sembra di averlo veduto quando dipingeva ». A Milano ri-



S. APPOLLONIA - IL REDENTORE - S. LUCIA
(Milano - Chiesa di S. Maurizio)

mangono ancora di questo periodo i quattordici medaglioni che decoravano la casa regalata da Lodovico il Moro ad una sua amica, divenuta sposa di Giacomo della Tela. Dalla casa, passata di proprietario in proprietario ai conti Martini di Cigala, i medaglioni furono tolti e depositati al Museo del Castello Sforzesco. Che si tratti di ritratti autentici è provato oltre che dalla fermezza dei profili, dalla diversità di carnagione e da quel non so che di vivo che è nei ritratti, dalla somiglianza esatta colle effigi delle monete; e il Luini vi si rivela nel disegno corretto, nei dolci femminei profili di Beatrice d'Este e di Bianca Maria Sforza, nel colorito pieno vigoroso di Ascanio Sforza, e in quell'ondular fine e abbondante delle chiome, che era un suo modo caratteristico di figurare.

I tentativi per defraudare l'Italia dei medaglioni non mancarono e il governo austriaco offerse nel 1847 sessantamila svanziche, e il principe Roland Napoleone trentamila lire in oro, e altri agenti di Parigi e di Londra si affaticarono per la preziosa conquista. Il patriottismo dei conti Martini di Cigala seppe resistere e il Municipio di Milano si assicurò tanto tesoro per le sollecitazioni di cittadini egregi, quali il Cavenaghi, il Beltrami, il Pogliaghi, il Vittadini e il Romussi.

Uscendo dalla capitale della Lombardia per seguire il Luini nel suo pellegrinaggio artistico, è Legnano la prima città che richiama la nostra attenzione. Nel 1523 con istrumento del notaio Asolani l'amministrazione della chiesa affidava al Luini l'esecuzione di una pala d'altare per il prezzo di 160 scudi. Il quadro che sovrasta gli stalli del coro è dipinto su legno di noce ed è diviso in quindici compartimenti. La Vergine col Bambino siede sul trono e da una rupe dello sfondo vigila l'Eterno Padre: angeli e santi in adorazione sono intorno. Il quadro è custodito gelosamente dai

legnanesi che rifiutarono molte cospicue offerte, f. le altre quella degli agenti inglesi della Galleria Nazionale nel 1844.

Questo capolavoro, come quelli che sono nel Santuario di Saronno, hanno per noi un pregio particolare per il fatto che essi son rimasti quasi intatti, nella loro primitiva freschezza e nel medesimo posto dove il Luini li dipinse. Quale felicità nel poter ritrovare in qualche sperduto villaggio di montagna, nelle chiese di ogni nostro borgo, l' opera che ci ricordi ad ogni momento le tradizioni gloriose della nostra stirpe e che offra ai nostri riposi una meta ideale, un intermezzo di gioia serena e di tranquille meditazioni! Purtroppo le grandi città hanno saccheggiato le piccole, hanno spogliato le campagne delle loro ricchezze artistiche, dimezzando il valore delle opere col sottrarle al loro ambiente nativo per allinearle nelle catacombe dei musei!

Gli affreschi più notevoli di Santa Maria dei Miracoli a Saronno sono l'Adorazione dei Magi, la Presentazione al Tempio, Gesù fra i dottori, lo Sposalizio di Maria Vergine, il Presepio.

L'Adorazione dei Magi, a sinistra, nel coro, è una scena piena di vita e di movimento. Da un sentiero montano che serpeggia fra dirupi coronati di cespugli e di qualche albero solitario, scende una lunga carovana di cavalli e di cammelli: in alto un coro di angioli canta il Gloria in excelsis deo! E abbasso si affolla il seguito dei re magi, un gruppo di personaggi, giovani e vecchi, in piedi o a cavallo, nelle pose più svariate, mentre il re moro prende i suoi doni dalle mani di un paggio e gli altri due ginocchioni, uno per lato, offrono i loro doni, adorando. La Vergine umile in tanta gloria, colle ciglia abbassate, pare che voglia mostrare come non le tocchi nessuna parte di quel trionfo che è del Dio che sorregge fra

LA VERGINE ASSISA COL DIVIN FIGLIO CHE È IN ATTO DI BENEDIRE UN MONACO
(Milano - Pinacoteca di Brera)

le braccia, ma l'intimo gaudio le schiara il volto d'un sorriso luminoso e contenuto. E per quanto l'occhio trascorra da quel maestoso olimpico re ginocchioni all'elegante paggio, biondo e bello e di gentile aspetto, che ritto dietro lui porta la regal corona e al gruppo, meraviglioso di drappeggiamenti e di gesti, che contempla la scena, pure quella gloriosa umiltà di continuo lo richiama e quegli occhi velati dalle rosee palpebre ci guardano più profondamente che se fossero aperti e fissi. La Presentazione al Tempio è a destra, nel coro ed è in questo affresco che il Luini segnò il proprio nome e la data: Bernardinus Lovinus 1525.

Questo dipinto ha uno sfondo architettonico che da solo basta per dare alla scena una solennità e una grandiosità veramente sacre. È il magnifico arco d'ingresso al tempio e dall'aperto vano si scorge fuori un chiarore di cielo su cui si profilano una cupola, un campanile, un palmizio. Quale suggestivo contrasto! Quel paesaggio chiaro e animato accresce il solenne silenzio del tempio, dove il vecchio Simeone ha preso fra le braccia e contempla con ardore appassionato il divino infante, la gloria d'Israello, la luce delle genti, quasi a stamparsene nell'anima l'aspetto, prima di morire. La Madonna si avanza a mani giunte per adorare il Bambino che si volge verso di lei, mentre la vecchia profetessa Anna le dice le lodi del figlio. Intorno al gruppo principale un paggio che reca la mitra episcopale, due giovinette che portano le tortorelle, un contadino che entra sollevando una pecora sulle spalle e San Giuseppe che parla a un gruppo di donne giovani e belle.

È uno dei quadri che pur animandosi di un vigoroso naturalismo è rimasto più fedele alla tradizione evangelica e questa fedeltà iconografica è certo una delle ragioni che fe-

cero di questa Purificazione il modello più perfetto del genere. Il Venturi pone come termini di un lungo cammino percorso dall'arte, come sintesi di un assiduo secolare lavoro, la Cena di Leonardo, la Presentazione di Maria del Tiziano, l'Assunzione e la Natività del Correggio. È giusto aggiungervi la Purificazione del Luini.

Mentre la Purificazione è una fedele traduzione pittorica del racconto dell'Evangelo, la Disputa fra i dottori è invece un abbellimento del testo evangelico. Gesù non si volge irato alla Madre, ma soavemente le indica il cielo e guarda con dolcezza quel volto che esprime a un tempo la riverenza e l'ansia delle lunghe ricerche. Dietro la Vergine, entra Giuseppe che ha i lineamenti istessi che si danno al Nazzareno. Intorno stanno le figure imponenti dei dottori e fra quei savi, un vecchio dalla lunga candida barba sedente a sinistra del Divin Fanciullo, rappresenta forse Leonardo da Vinci, il grandissimo amico del pittore, a giudicare dalle molte somiglianze che quella testa vigorosa ha coll'autoritratto del Vinci, conservato alla Biblioteca del re in Torino. Vi sono, è vero, piccole diversità, specialmente negli occhi ombrati da lunghe sopracciglia, più profondi nella caverna delle orbite, se si osserva l'autoritratto: ma la maestosa cupola del cranio, il naso, il labbro superiore rasato, la barba che scende folta dalle guancie a coprire il petto, il taglio della bocca, sono identici. E bisogua notare che il Luini dipingeva senza aver presente il modello vivo, dopo molti anni che l'aveva veduto, poichè Leonardo aveva lasciato l'Italia nel 1514 ed era morto nel castello d'Amboise fin dal 1519. Così il Luini pagava un tributo di ammirazione e di gratitudine all'amico e al maestro e dimostrava di averne compreso il formidabile genio uni-

DECAPITAZIONE DI S. CATERINA
(Milano - Chiesa di S. Maurizio)

versale ponendolo solo e sdegnoso col suo volume fra i sapienti della legge mosaica, di fronte all'Infinito Sapere.

Gli altri personaggi per chi conosca bene le opere del Luini, hanno tutti un'aria di persone conosciute, poichè il maestro amava ripetere di preferenza alcuni tipi e forse la ripetizione era una necessità per un produttore così rapido e fenomenale. I quattro dottori che circondano Gesù nella tavola della Galleria Nazionale di Londra sono stati presi fra la turba di Saronno e il loro atteggiamento è così somigliante che vien fatto di pensare ad una copia fatta sul posto.

Nella Disputa vi è il ritratto dell'amico: nello Sposalizio, la bellissima donna che ci guarda, dritta, a sinistra degli sposi, nell'elegantissimo vestito a fiorami, è forse il ritratto della sua nova compagna? la madre di Aurelio, conosciuta a Lugano nel 1528? Bisogna notare a questo proposito che il Luini venuto a Saronno nel 1525, vi ritornò nel 1531 e che a questa seconda venuta vanno riferiti i due affreschi della Disputa e dello Sposalizio.

Il Luini in questo lavoro si allontana ancor più dalla tradizione, seguendo le nuove forme cinquecentesche. Giuseppe non è più il vecchio, prescelto sposo dal miracoloso fiorire del bastone: il violento figliuolo di Abiathar non si avanza più per colpire alle spalle il rivale fortunato: quell'ira dei giovani contro il vecchio, quell'invidia e quel rancore dei respinti, gli scherni, le risate, il sarcasmo che davano alle vecchie figurazioni una certa asprezza maligna, tutto questo è abolito. L'episodio è divenuto sereno, leggiadro, amabile. La trasformazione era stata fatta dal Perugino: il suo immortale scolaro, Raffaello, lo imitò superandolo nello Sposalizio di Brera, opera del 1504: il Luini aggiunse alla scena una più viva animazione di attori, una maggiore veridicità di

ambiente e l'impronta personale del suo genio nei tipi dei giovani e delle donne, fiorì di lombarda bellezza.

Ma fra tutte quelle figure gli occhi soavi della donna che assiste colle mani giunte al sacro rito, gli occhi della sua donna vi richiamano. Ella occupa nel quadro una parte principale pur non essendo che l'ultima delle attrici ed è stata posta così in evidenza dal pittore perchè egli voleva eternarne il sorriso dolcissimo.

Il Presepio è dipinto in capo al Portico settentrionale della fabbrica. Giuseppe e Maria, soli, stanno in adorazione del Bambino, mentre si intravvedono fuori della capanna alcuni pastori che si alzano alla chiamata di un angelo.

Il Santuario non ha solo questi cinque affreschi del Luini: altre figure di santi, di angeli, di profeti, egli vi ha profuso, intorno all'altare, sulla volta delle cappelle, sovra gli usci della sacrestia e del campanile: Sant'Antonio, San Cristoforo, Santa Apollonia, gli Evengelisti, gli Arcangeli, i Cherubini e la sua santa prediletta, Caterina, splendono dalle pareti più visibili e dagli angoli più riposti.

Da Saronno seguendo il cammino del pittore fuggente nel 1526 dovremmo recarci a Como: ma prima ricorderemo uu San Sebastiano e un San Cristoforo che rimangono alla Certosa di Pavia e una Madonna che era prima in una cella del chiostro e fu trasportata poi nella sacrestia della chiesa.

La cattedrale di Como possiede del Luini i due quadri a tempera, l'Adorazione dei Magi e il Presepio, ed uno ad olio la Vergine col Bambino fra i santi. Quest'ultimo dipinto fu fatto per incarico dei congiunti del canonico Girolamo Raimondi, che aveva dotato la cappella del suo santo protettore.

Siede la Vergine sovra un basamento a due gradini tenendo il Bambino e sovra il suo capo tre angioletti e uno ai

LA MADONNA COL DIVIN FIGLIO E CON S. GIOVANNI
(Lugano (Canton Ticino) - Chiesa di S. Maria degli Angioli)

suoi piedi par facciano echeggiare l'aria di concenti. Ai fianchi della Vergine, due per parte, stanno quattro santi, e ginocchioni, in una lunga veste purpurea, col camauro in mano, sta il canonico Raimondi. Sul gradino inferiore è scritto: Bernardinus Lovinus. Altre figure sono poi dipinte sulla predella dell'ancona.

Questo quadro fu ritoccato nel 1729 da un Pietro Resina di Torno, nel 1802 dal pittore milanese Bigatti, nel 1824 da Antonio de Antoni, nel 1851 e nel 1862 da Alessandro Brisson. Finalmente nel 1877 il dipinto era trasportato dal legno sulla tela per opera dello Zanchi.

Dopo tante manomissioni sarebbe arduo voler stabilire la data di questo quadro che noi ricordiamo fra quelli del secondo periodo per comodo di narrazione, ma che riteniamo per la composizione, per il disegno, per i tipi dei santi vescovi e degli angioli, di molto anteriore al 1520.

I due quadri a tempera non hanno più alcuna vaghezza di colore: l'umidità e il fumo dei ceri hanno guastato le opere che rivelano tuttavia nella composizione e nel disegno la piena maturità del maestro. L'Adorazione dei Magi ricorda in moltissimi particolari e nella disposizione generale quella di Saronno. Identico l'atteggiamento della Divina Madre e del Bambino: ugüali le figure dei due re in ginocchio, più vicini al Bambino. Come a Saronno un paggio reca la corona del re e lo sfondo è lo stesso montano sentiero per il quale si avvicinano varie cavalcature e, sovrastante a tutti, una giraffa.

Particolare curioso: nell'ultimo piano del quadro si scorge fra il corteo anche un elefante.

Da Como il Luini risalì il lago dipingendo. Moltrasio aveva una sua Madonna, trasmigrata poi all'estero: una Sacra Famiglia che si trovava a Menaggio fu guasta dal coltello di

un forsennato, e portata poi dai proprietari a Parigi dove si trova tuttora: Cosio di Valtellina possiede nella chiesa prepositurale una pala d'Altare col Martirio di San Bartolomeo: e finalmente Ponte di Valtellina, nella lunetta sopra la porta della chiesa di San Maurizio un bellissimo affresco, la Madonna col Bambino benedicente la palma del martirio presentatagli da San Maurizio.

Varchiamo ormai i confini dell'Italia. Siamo all'ultima tappa del nostre ideale pellegrinaggio, sulle rive del lago, a Lugano, dove un altro convento e un'altra chiesa ospitarono nei duri anni dell'esilio il sommo pittore.

Santa Maria degli Angioli deve la sua fama alla Crocifissione del Luini. La Chiesa non ha nessun valore architettonico, ma quando vi si entra, subito si è afferrati, incatenati dallo spettacolo grandioso di quella parete dove un crocifisso enorme si drizza dominatore, fra il tumulto dei soldati, dei giudei, delle donne, fra le lancie, le bandiere, le armi, superando il lontano contorno dei monti e le torri di Gerusalemme, perdendosi in alto fra le nubi e fra la corona degli angioli lagrimosi. Intorno è l'agitazione di un popolo accorso sulla vetta fatale: episodi nuovi e diversi di pietà, di rimorso, di incoscienza, di terrore, di scherno, di apatia, si intrecciano, si sovrappongono: ogni figura è un capolavoro, vuole la nostra attenzione e la nostra ammirazione: ma quella croce che veramente congiunge il cielo e la terra, quell'uomo-Dio che muore perdonando, vincono coll'imperio di un'infinita grandezza tutte le distrazioni degli occhi e della mente. Meravigliosa unità di un'azione così varia, così complicata, così molteplice!

La parete è divisa in tre piani: nell'inferiore largo dodici metri è la scena della Crocifissione: nel secondo che termina

SANTA ROSA E SANTA GIUSTINA
(Milano - Chiesa di S. Maurizio)

ai lati con un intercolonnio e nel terzo, sono figurati gli episodi della passione: a sinistra, in alto, Gesù nell'orto; sotto, l'Incoronazione di spina, e di fianco la sfilata del tragico corteo verso il Calvario: a destra, la sepoltura di Gesù (che è una copia esatta per quanto in minori proporzioni del gruppo principale della Deposizione di S. Giorgio in Palazzo) l'apparizione a Tommaso, l'Ascensione al cielo.

Le figure di questi episodi sono rimpicciolite a seconda della prospettiva, più o meno lontana, in cui sono poste: ma, le figure del primo piano dove il dramma ha il suo epilogo, sono dipinte in grandezza naturale.

È notevole come il Luini si distacchi ancora una volta dall'arte del suo tempo per rimanere fedele alla tradizione: ma non oseremo dire che questa volta gli giovasse. Il Cinquecento non amava più queste composizioni movimentate, piene di uomini d'arme, irte di lancie e di alabarde, popolate da Giudei crudeli, da fanciulli curiosi, da scalpitanti cavalli. Tutta la folla di attori che richiedeva la tradizione, le pie donne, i centurioni, Longino, Maddalena, San Giovanni, i due ladroni, i soldati che giocano ai dadi, sono aboliti. La scena non rassomiglia a un campo di battaglia o all'ultimo quadro di uno spettacolo teatrale, ma è un'episodio al quale poche persone assistono nel raccoglimento di una composta tristezza.

Il Luini dovette invece ispirarsi a una di quelle rappresentazioni festive così comuni a quel tempo, chiamate Misteri che erano leggende religiose drammatizzate. In Italia queste rappresentazioni erano più splendide che altrove per il concorso dell'arte e della poesia, e da esse nacquero la pantomina, la farsa, il dramma. I Misteri si rappresentavano nelle chiese, nei conventi, sulle pubbliche piazze. S'innalzavano

grandi palchi, aventi nella parte superiore un paradiso, in basso un abisso, l'inferno, e nel mezzo i luoghi dove il dramma doveva svolgersi, disposti l'uno accanto all'altro.

Noi possiamo considerare la Passione di Lugano come la riproduzione dell'ultima scena di uno dei Misteri allora più in voga e che commoveva profondamente gli spettatori.

Il Burckhardt nella sua « Civiltà del Rinascimento » ricorda come alla rappresentazione della Passione eseguita a Perugia nel 1448, dopo la peste, tutto il popolo piangeva dirottamente, nonostante la povertà della messa in scena e l'esiguo numero di attori. Ma nota come si ricorresse per l'effetto a un naturalismo ripugnante e crudele...

A questo verismo però il Luini non ha ceduto, sebbene qualche piccola concessione alla mentalità del popolino sia da vedersi in quel demonio che sulla croce del cattivo ladrone se ne va coll'anima dello sciagurato chiusa in un corpiciattolo che si torce disperatamente e nell'angelo che presenta a Cristo l'anima del buon ladrone.

All'infuori di questi particolari di un simbolismo bizzarro e plebeo, quale assieme magistrale e quale cumulo di bellezze nelle singole figure! Ecco ai piedi della croce agitarsi la folla dei soldati, dei credenti, dei giudei. Quasi tutti i volti sono rivolti verso il Crocifisso: uno stupore nuovo, una improvvisa pietà, la grazia divina hanno toccato i cuori di pietra. Longino ritto sul cavallo si asciuga una lagrima: dietro di lui un altro allarga le braccia in una invocazione disperata, più lontano dei soldati a cavallo additano il miracolo di quella morte ai sopraggiungenti: un vecchio magistrato cavalca solenne e severo, ordinando col braccio teso, mentre un centurione trattenendo il cavallo, distolti gli occhi dalla croce, guarda pensoso innanzi a sè. Tre figure torve ai piedi della

FRONTALE SULLA PORTA PRINCIPALE DELLA CHIESA DI S. MAURIZIO
(Milano)

croce sulla quale il malvagio ladrone si torce nell'agonia, contendonsi il manto di Cristo. E di fianco alla loro incosciente brutalità, Giovanni pronunzia rivolto al Divin Maestro l'estremo giuramento di fede e di amore. Tre donne sostengono la Madre che vien meno dal dolore e davanti a questo gruppo, rivolta verso la Croce, le braccia aperte, una giovane donna sta ginocchioni e le scendono disciolti fino ai piedi i capelli d'oro. È Maria Maddalena, la figura veramente sublime, come la chiama il Gauthier, l'anima più eloquente fra quelle anime mute, la magnifica creatura discendente da una stirpe di re.

Sotto all'affresco fra i tre archi che dalla chiesa conducono all'altare, sono effigiati San Sebastiano e San Rocco fra i profeti d'Israele.

Si dice che nella faccia pensosa e triste di San Rocco, Luini abbia ritratto sè stesso. Altri lo vorrebbero riconoscere nel grave centurione che cavalca dietro San Giovanni. E questa è l'ipotesi più probabile. Sopra la figura di San Rocco è segnata la data 1529. Un'altra data, 1530, col nome, Bernardino Luino, è segnata sopra la Madonna col Bambino e con San Giovanni che egli dipinse per il convento e che si trova ora nella chiesa. Ma per stabilire gli anni della sua dimora in Lugano rimangono anche i registri del convento dove sono annotate le somme pagate al Luini. Il primo pagamento è del luglio 1529: l'ultimo del 1533 « pro completa solutione opus passionis », in tutto 244 lire imperiali e otto soldi. È sottinteso però che il pittore non aveva alcuna spesa per il suo mantenimento e per tutto quanto poteva occorrere per dipingere. L'annotazione del 1533 parla del saldo fatto da Andrea Pocobello che è lo stesso citato dal documento notarile del 1532. Evidentemente si tratta del medesimo pagamento trascritto da un frate con qualche ritardo e con qualche errore.

Santa Maria degli Angioli ha pure un Ecce Homo, che il Gauthier ritiene per il mediocre valore opera di un figlio del Luini, l'Evangelista, e un Cenacolo.

Leonardo da Vinci aveva creato per la Cena un canone formale, dal quale nessuno avrebbe potuto allontanarsi, tanta era la perfezione raggiunta. Questa influenza è evidentissima anche nel dipinto di Lugano per la disposizione e per l'espressione dei personaggi.

Fuori di Lugano, lungo le rive del lago, nei villaggi del canton Ticino e dell'estremo confine italiano, molte opere sono indicate come dipinte dal Luini, ma sono in realtà opere dei suoi figliuoli e de' suoi imitatori. Così a Locarno, a Varese, al Santuario di Santa Caterira del Sasso, a Domo Valtravaglia, ad Ardena, a Pianezzo, a Peglio, a Ponte Capriasca, a Montemezzo. In questo ultimo paese lavorò Aurelio Luini e sulla parete della chiesa dove avea frescato una Crocifissione segnò la data e il nome: Aurelio Luini 1578.

La nostra rapidissima corsa è finita. Non ci illudiamo di aver descritto l'opera del Luini in modo completo. Qualche città dove egli ha lavorato ci è sfuggita, come Monza: qualche galleria dove sono altri quadri non l'abbiamo ricordata, come quella di Digione: moltissime delle opere ricordate, specialmente straniere, non avemmo possibilità di vedere, tanto vasta e tanto sparsa è l'opera di Bernardino Luini.

Ma dal breve e confuso accenno noi speriamo che possa balzare agli occhi del lettore la bella figura dell' ultimo magister comacinus, che eternando negli affreschi mirabili gli entusiasmi e la serenità della fede, insegnò ai posteri la virtù che aveva sospinto gli antenati per il mondo, sicuri di sè e di loro fortuna e che aveva dato a lui l'energia indomata e silenziosa.

IL GUANCIALINO D' ORO
(Pinacoteca di Brera - Milano)

Credere nella propria missione e compierla, senza dubbi e senza esitazioni, con perenne entusiasmo, in mezzo a tutte le traversie della vita, indifferenti alle ricchezze o alla gloria che essa ci può procurare. ecco la gioia più grande che possa colmare il vuoto della vita, ecco l' insegnamento di una vita e di un complesso di capolavori, ecco l'ideale.

BIBLIOGRAFIA DEI MAGISTRI COMACINI

G. R. RIVOIRA — Le origini dell'architettura lombarda.
A. VENTURI — Storia dell'arte.
G. MERZARIO — I magistri comacini.
L. MUNTZ — L'rate italiana nel quattrocento.
» — L'età aurea dell'arte italiana.
» — Les arts à la cour des papes.
MALAGUZZI-VALERI — Pittori lombardi del 400.
A. BERTOLOTTI — Artisti lombardi a Roma.
F. VENTURI — La Madonna.
S. MONTI — Storia ed arte nella diocesi di Como.

BIBLIOGRAFIA LUINI

PIERRE GAUTHIER — Luini (serie Les grands artistes - Paris-Laurens)
G. C. WILLIAMSON — B. Luini - Londra-Bell 1889.
C. BRUN — Luini - (Strenna della Soc. Artist. Zurigo 1880).
L. BELTRAMI — B. Luini e la Pelucca - La chiesa di S. Maurizio e le pitture di B. Luini.
F. MALAGUZZI-VALERI — I dipinti della Pelucca (Illustr. italiana, 25 Nov. 1906).
A. CAIMMI — Degli affreschi di B. Luini nella chiesa di S. Maria della Pace (Arch. stor. Lomb. 1875).
G. MONGERI — La cappella di S. Giuseppe alla Pace, (id. 1876).
GIORGIO SIMONA — Gli affreschi di Lugano e di Ascona - Dipinti del Rinascimento nella Svizzera italiana - Trad. da Rahn - Bollettino storico - 1892-1893.

Accenno da ultimo alla monografia «Bernardino Luini e l'opera sua a Lugano» scritta da Luca Beltrami per sollecitazione della Società per le bellezze del Canton Ticino *e destinata agli ascritti a quella società. Di questo lavoro che uscirà probabilmente assieme al presente volumetto, ho letto un cenno di L. Brentari, sull'Unione*

del 16 Novembre 1910 che mi prova la concordanza delle mie conclusioni circa l'inizio e il termine dell'operosità del Luini colle conclusioni che Luca Beltrami trae dagli stessi documenti da me ricordati. Di questo accordo già mi aveva assicurato Luca Beltrami stesso annotando il mio modesto lavoro, e mi piace qui, per maggior pregio dell'opera, ricordare due sue note discordanti dal parere da me espresso e suffragato dall'autorità di F. Malaguzzi-Valeri (Ill. Ital. loc. cit.) circa i dipinti della Pelucca.

Ecco le note di L. Beltrami:

I. — « L'intervento di Bramantino alla Pelucca deve a mio avviso escludersi non avendo alcun fondamento ».

II. — « Avendo esaminato i dipinti staccati dal Bareggi e le pareti della Pelucca credo di dover escludere che il Luini abbia dipinto su tela o stoffa.

Il contratto Bareggi parla chiaramente di stacco di affreschi dalla muratura».

NOTA

I documenti ai quali si accenna in questa biografia furono già pubblicati dai pochi scrittori che si occuparono del Luini.

Ricordiamo le biografie del Brun (strenna della Società artistica di Zurigo, 1880) del Rahn, di Pierre Gauthiez, del Williamson e i pochi cenni che vi consacra il Merzario (Vol. I, Magistri Comacini).

Il documento scoperto da E. Mazzetti fra i rogiti del Notaio Luganese Domenico Carnevali conservati alla Libreria Patria di Lugano, fu pubblicato nel Corriere del Ticino, giornale di quella Citta l'8 Ottobre 1901. Riportiamo per intero tale documento che costituisce la fonte più importante per stabilire le date principali della vita di B. Luini.

3. Die suprascripto (I mensis julii 1532) exhimius artium et medicine doctor dominus Magister Franciscus Camutius de Lugano et ego Dominicus Carmevalius notarius Lugani ambo fabricerij et agentes nomine fabrice ecclesie sancte marie Angelorum Lugani nomine et vice prefate fabrice fuimus et sumus contenti et ommi occasione remota recepisse a domine Andrea fil. qdm. domini Antonij de Pocobelis de Lugano presente libras centum tertiolorum ibidem realiter numerate que sunt pro parte solutionis legati facti per nunc qdm. dom. Bartholomeum de Lachu de Lugano prefate fabrice in ejus ultimo testamento per eum condito, rogato per dom· Ioh. Petrum de Salla notarium publicum Lugani, anno etc. et quì denari numerati fuerunt ipsi domino Andreeseu depositati fuerunt oretenus penes cum per agentes nomine comunis et hominun de Lamone super fictis debitis per dictum comunem et homines de Lamone Falconecto filio et heredi in solidum suprascripti dom. Bartholomei de Lachu et quas libras centum tertiolorum de quibus supradedimus *et numeravimus ibidem personaliter Evangeliste filio quondam Magistri Bernardini de Luyno olim pictoris super mercede et salariusipsius quondam Magistri Bernardini depingendi passionem domini* nostri Iesu Christi in ipsa ecclesia sancte Marie Angelorum.

In quorum vero confessione etc. Actum Lugani in contrada de giochario ad balconum domus habitationis suprascripti domini Andree Pocobelli, testes rogati Mag. Dominicus fil. qdm. Michaelis de Musgicto de Breno, Antonius fil. qdm. Predrazoli Tessie de Cadempino et Leonardus dictum Rolinus, de Biogio fil. qdm. Bernarbini. Et pro notarius Filipinus fil. qdm. Dominici de Somazo de Lugano et Iohanne fil. Iohannis de Biogio omnes noti.

ERRATA CORRIGE

Pag.	Linea		
11	1	Autoritratto del Luini	*Preteso autoritratto del Luini*
15	20	e dalla	*ed alla*
50	26	corretto	*sorretto*
71	21	Gauthiez	*Gauthier*
78	8	Spina	*Spine*
90	17	Gauthiez	*Gauthier*
91	3-4	espessione	*espressione*
»	9	sovrani	*sovrani,*
96	11	Gauthiez	*Gauthier*
99	2	interpetrò	*interpretò*
128	2	Questo capolavoro	*Questi capolavori*
155	2	Milano	*Ponte Valtellina*

ND
623
L85R4

Reggiori, Giovanni Battista
Bernardino Luini

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY